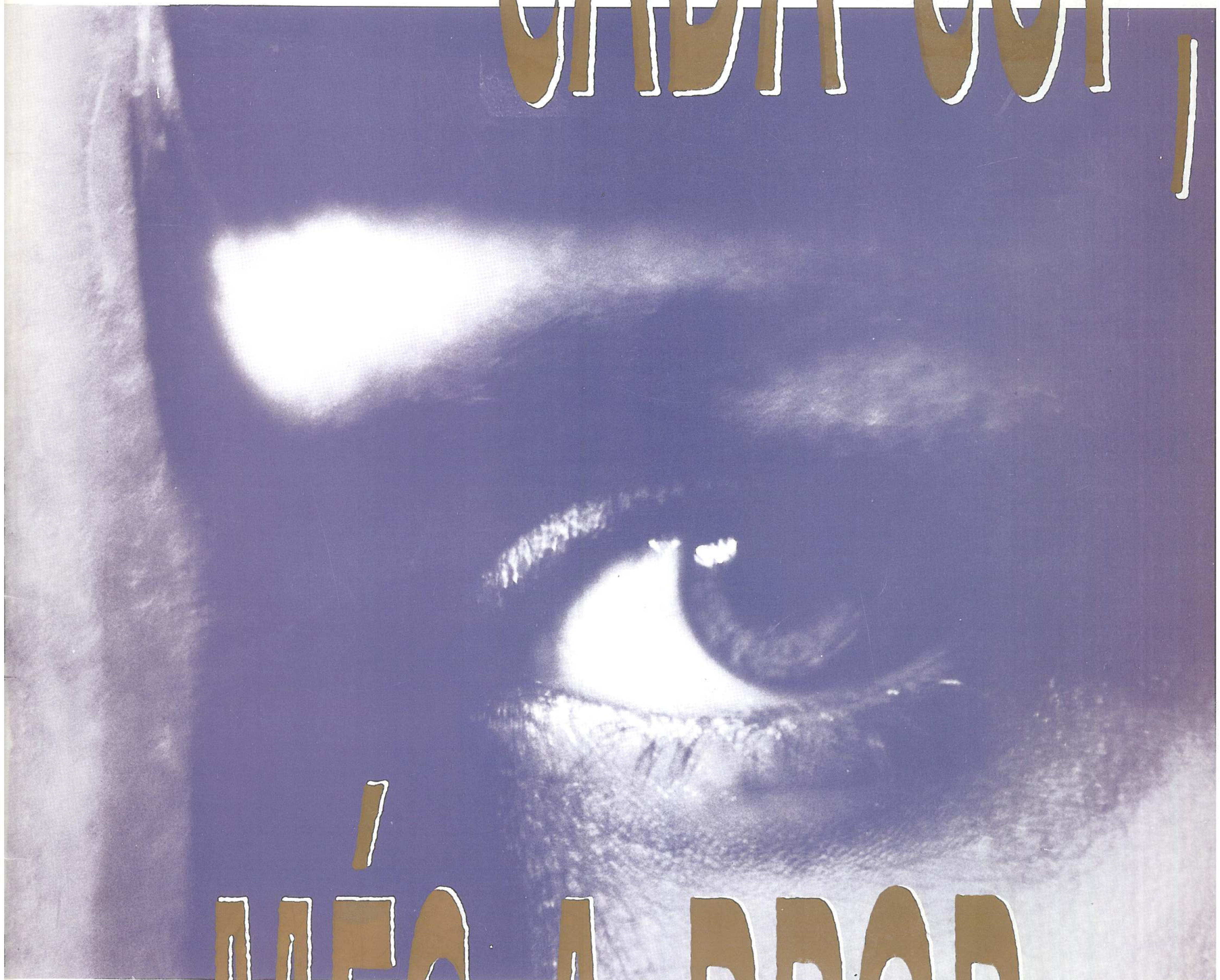
ENICI

CADA COP, MÉS A PROP



– ESTILO-ROBA D'HOME – ESTILO-ROBA D'HOME –

TARRAGONA C/ UNIÓ, 35 Tel. 218433

600 F E N I C I 4

COBERTA **FARGAS / MATEU / VIDAL**

DELIRIO DE DIOSES
V. NUBLA/A. IGNORANT

LA FABRICA DE REUS. UN MIRACLET PER A TOTHOM

L'ART DE SER ARTISTA EN L'ERA DE MCLUHAM (NECROLOGICA D'ANDY WARHOL) **M. PALAU**

SIEP BIBLIOGRAPHICA
J. BARGALLÓ

TRAMESES SIEP

CARLES FARGAS
P.ANGUERA

LES URNES I EL TEMPS
M. CLOT

CONTRA L'OLIMPISME
X.AMORÓS-CORBELLA

ESPLENDOR GEOMETRICO
S.PALOS

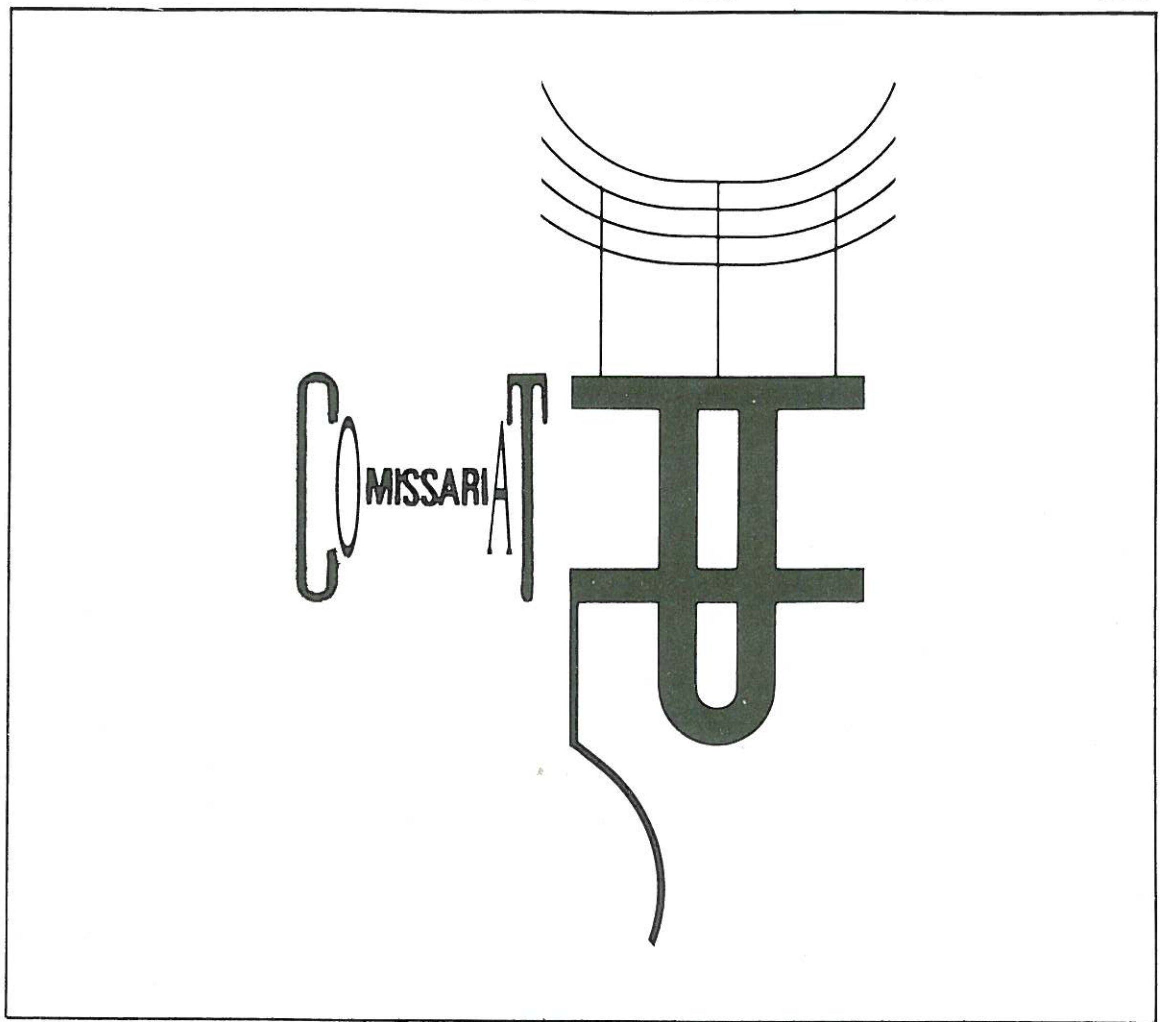
FRANCESC ABAD: LA POÈTICA DE L'ENTROPIA. PROJECTE NO REALITZAT **C. HAC MOR**

HA ESCRIT TEATRE BECKETT? **J. CAVALLÉ**

HANNIBAL GAUN CONVERSA AMB SALVADOR JUANPERE

EL NAIXEMENT DE VENUS
R.PAGÈS

COLD-MEAT **VDO**



AMEBES I FETUS
A. KUPPENHEIMER

UNA CRÒNICA DE LAPUTA (SI TALLER LLUNÀTIC EMPRENYES AL VOL)
A.MATEU

PARIS FORTIN QUI DOMINE
P.ANGUERA/J.FORTUNY

ASSESSORIA LINGUISTICA
MAITE VIDAL

TRANSCRIPCIÓ AL CASTELLÀ. SEPARATA
ANTONI MATEU

DISSENY **FRANCESC VIDAL**

DPT. PUBLICITAT **MONTSE CORTADELLAS**

FOTOCOMPOSICIÓ
PAU ROIG &T

EDITA **COMISSARIAT**

D.L. **T-1517-86**

C.I.F. **EN TRÀMIT**

FENICI
APT. CORREUS, 430
REUS (BAIX CAMP)

DELIRIO DE DIOSES VICTOR NUBLA/ANTON IGNORANT

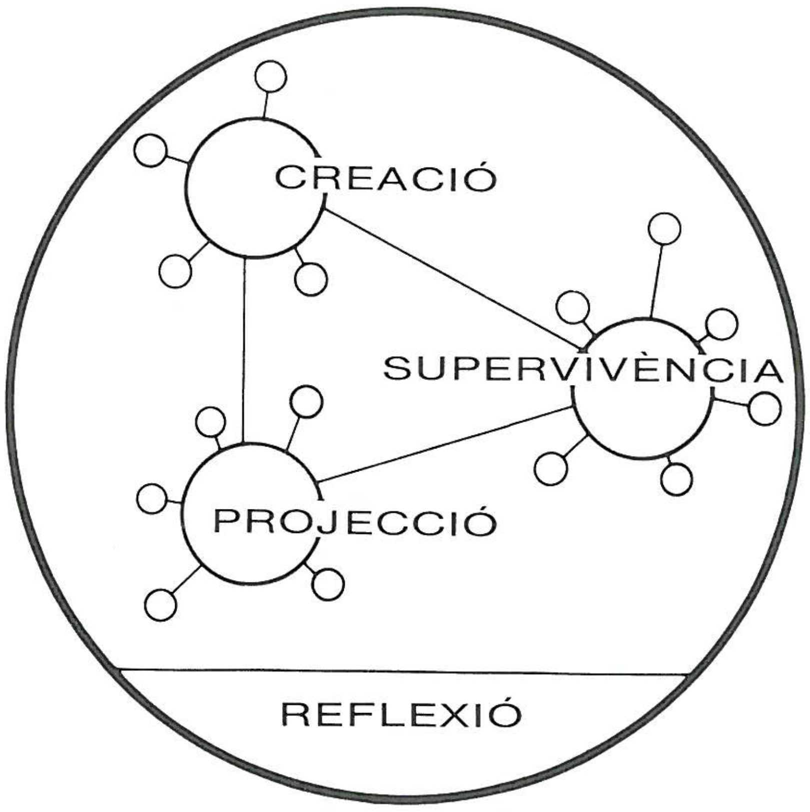
EDITOR EXECUTIU
ANDRÉS NOARBE (ESPLENDOR GEOMÈTRICO)

EDITA **FRENÈTIC RECORDS** PER A **COMISSARIAT**

D.L. M-43437-86

IMPRESSIO SERIGRAFIA
PAU AYMAT

DELIRIO DE DIOSES



9 DE FEBRER DE 1986
ANTON IGNORANT VISITA VICTOR NUBLA A LES TRES DE LA TARDA. ES UN DIUMENGE FRED I CAP DELS DOS ENCARA NO HA MENJAT.
EL MOTIU DE LA VISITA I DELS CONTACTES QUE HAN MANTINGUT ULTIMAMENT HAN ESTAT EL COMENÇAR ELS TREBALLS D'EDIFICACIÓ D'AQUEST TEXT.
DURANT LES DUES PRIMERES HORES, HAN DEPARTIT AMIGABLEMENT SOBRE FUTURS PROJECTES I POLITICA INTERNACIONAL. DURANT EL MENJAR (UN ESTOFAT PREPARAT A PRESSIO) LA CONVERSACIO HA LLISCAT SENSE AVIS PREVI CAP ALS FETS I SITUACIONS PERSONALS QUE SUBJAUEN EN L'ORIGEN DEL PROPI TREBALL. DEL MATEIX **DELIRIO DE DIOSES.**
SEMBLA SER QUE, QUAN ES PREPARA UN TEXT, S'HA DE TENIR PAPER A MA, PER AIXÒ EL SR. IGNORANT I EL SR. NUBLA, DEGUDAMENT PROVEITS DELS ESTRIS ADEQUATS, AN ANAT A PRENDRE UN LLARG CAFE A LÀ CANTONADA. LA SEVA DESORBITADA PASSIO PER LA CALIGRAFIA I UN MUTU INTERES PEL NATURALISME DILETANT ELS HA OBLIGAT A ELABORAR LA SEGUENT ESCENA:
LA SEGUENT ESCENA NOMES DIFEREIX DE L'ANTERIOR EN QUE AMBDÓS HAN ACABAT EL SEU CAFE LLARG.

IGN.- ESTEM PARLANT DE NOSALTRES, COSA QUE NO ES D'ESTRANYAR, DONCS EL DELIRI SOM **NOSALTRES.**
NUB.- NO ES EL NOSTRE DELIRI? NOSALTRES SOM EL DELIRI?
IGN.- SI. CREC QUE ÉS NOSTRE I PER AIXÒ L'USEM I ABUSEM. S'ESTÉN SOBRE LES MISÈRIES I, FINS I TOT, FA QUE DESVARIEM I ENS ALLUNYEM DEL CONCEPTE PRECONCEBUT. L'ALTRE DIA, ANANT EN MOTO, NO VAIG DEIXAR DE PENSAR DURANT EL VIATGE EN UNA FRASE (EN DIFERENTS IDIOMES): «MEMORIES ARE MADE OF SPARE PARTS».
NUB.- O SIGUI, QUE ÉS MÉS FACIL CANVIAR TOTA LA RESTA QUE CANVIAR UN MATEIX...
IGN.- BÀSICAMENT, PENSAVA EN L'ATRACTIVAMENT CRUEL QUE ES LA FRASE. NO SÉ SI CREURE-ME-LA O NO... EN QUALSEVOL CAS I QUANT AL DELIRI, ENCARA NO TROBO UNA PEÇA DE RECANVI... NO EXISTEIXEN RECANVIS PER A LES HOLOGRAFIES.
NUB.- PERÒ EL DELIRI FOU UN RECANVI, O EL RESULTAT D'UN RECANVI O UNA VENJANÇA. EN REALITAT, PER A MI, DROGUES I RECORDS, DIMENSIONS I MUSIQUES, SÓN EL MATEIX. EL DELIRI, VIST AIXI, ES UN DELS PUNTS TERMINALS D'UN DELS ÀMBITS D'UNA ESFERA MOLT XAVA QUE HE DIBUIXAT. LES RELACIONS QUE EL DELIRI TE AMB ELS ALTRES PUNTS DE L'ESFERA TOT JUST COMENCEN A INTERRELACIONAR-SE AMB EL SEGON PUNT. EL QUE MES TARD EM PREOCUPARA ES EL QUE PUGUI SUCCEIR EN EL TERCER AMBIT.
(.........)
IGN.- L'EXPLOSIÓ-EXPANSIÓ DEL SENTIMENT CLAUSTROFÒBIC QUE ENS DOMINAVA EN EL LMD-OESTE. LA INTERRELACIÓ POSTERIOR AMB LES NOSTRES VIDES I TREBALLS ES FRUIT DE LA MÀGIA BLANCA QUE DOMINA TOT SISTEMA BEN BALANÇAT. ALEA JACTA EST. I EL CERCLE NO ESTA TANCAT.
NUB.- EL QUE PASSA ES QUE PER MOLT QUE ENS EXPLIQUEM L'UN A L'ALTRE AQUESTES COSES NO PODEM CONTEMPLAR UN TRENCACLOSQUES EN EL QUAL TOTES LES PECES QUE FALTEN SON TOPICS QUE SE SENTEN SENSE ESCOLTAR. HI HA UNA SITUACIÓ REAL QUE, DES DE LA PERSPECTIVA DE LA «CREACIÓ», NO FUNCIONA, NO ES LA CONSEQUENCIA CORRECTA NI L'ORIGEN DE RES. ES L'AMBIT DE «SUPERVIVENCIA». ARA ESTEM PARLANT DES DE LA «REFLEXIO», AIXI QUE SEDIMENTEM PERÒ ESTEM SUBJECTES AL PAS DEL TEMPS PER APRENDRE.

IGN.- ADORO LES SIMFONIES DE TÒPICS. LES VISIONS DOMINICALS AMB AUTOCASSETTES SOTA EL BRAÇ. LA REFLEXIO QUESTIONA ELS ALTRES NUCLIS DE L'ESFERA. LA SUPERVIVENCIA ES REFEREIX AL COS. LA CREACIÓ A L'ÀNIMA. LA PROJECCIÓ A AMBDUES. LA CONFUSIÓ AL DELIRI DE TOTS ELLS. EL TEMPS (EXTERNAL CLOCK/INTERNAL CLOCK) JUGA A FAVOR I EN CONTRA. WE ARE TIME. I EL SUPRIMIM A LA NOSTRA PRÒPIA CARN.
NUB.- NOMES ESTUDIANT EL SISTEMA PODEM CONEIXER LA SEVA MECANICA. NOMES FABRICANT RECORDS ARRIBAREM A PREVEURE EL QUE SUCCEIRA. ES UN TREBALL MES TÈCNIC.

VEGEM L'ESFERA:
ES POT SUPOSAR QUE EL MOVIMENT S'INICIA A QUALSEVOL DELS AMBITS. EN PRINCIPI, ES MOLT DE PRESUMIR QUE AIXÒ VAGI A ACCIONAR ELS ALTRES AMBITS. EN QUALSEVOL CAS, L'IMPULS INICIAL ACOSTUMA A DETERIORAR-SE MOLT RAPIDAMENT, SI EL PROJECTE ABASTA LA INTERCONNEXIÓ DE TOTS ELS AMBITS, O EXHAURIR-SE LENTAMENT, BLOQUEJAT EN ALGUN PUNT DEL PROCÉS, PRINCIPALMENT A CAUSA DE LA SOLEDAT.

LES IDEES NO PODEN SENTIR-SE MOLT SOLES PERQUE LLANGUEIXEN. EN EL CAS CONCRET QUE ENS OCUPA, NO HA EXISTIT REALMENT UN ESGOTAMENT NI MOLT MENYS HA LLANGUIT. APRIMORADAMENT BRESSOLAT PER MANS PROPIES I ESTRANYES, HA HIVERNAT IDOLENTMENT PER DESPERTAR AMB LA CRUA REALITAT (PEL DORMENT). L'ESTÒMAC BUIT, RECLAMANT ALIMENT. CARN. PUBLIC. ES A DIR, QUE COM NO PODEM SABER EN QUINA MIDA L'EDICIÓ DE **DELIRIO DE DIOSES** AFECTARA LA NOSTRA SUPERVIVENCIA NO ENS HEM PROPOSAT RES AL RESPECTE. DE FET, AQUEST PROCES POT RECORDAR ALGUNES DE LES NOSTRES ANTERIORS ACTIVITATS. ALGUNS, MOLT ASSABENTATS DEL QUE SUCCEIX AL MÓN, LI DIUEN —A AIXÒ— RISC, ENCARA QUE NOSALTRES LI DIEM A VEGADES «PAELLA»... AQUESTA ESFERA ES POT ANOMENAR L'ESFERA DE LA «NECESSITAT» O DEL «DESIG». SÓN TRES AMBITS DE DESIG. AQUESTA ESFERA ES FORÇA DIFERENT DE MOLTES ALTRES QUE EXISTEIXEN. ES, POTSER, LA DIFERÈNCIA QUE EXISTEIX ENTRE LA GASTRONOMIA I L'OPI.
EN AQUEST MÓN, RES NO ESTÀ FET D'UNA SOLA COSA, DIGUÉ ALGU.
PER QUE LA CALIGRAFIA I EL NATURALISME ENS CONDUIREN A LA ZOOLOGIA?
LAMENTEM NO HAVER PARLAT DE TOTS AQUELLS TEMES QUE ESPERAVEU TROBAR.

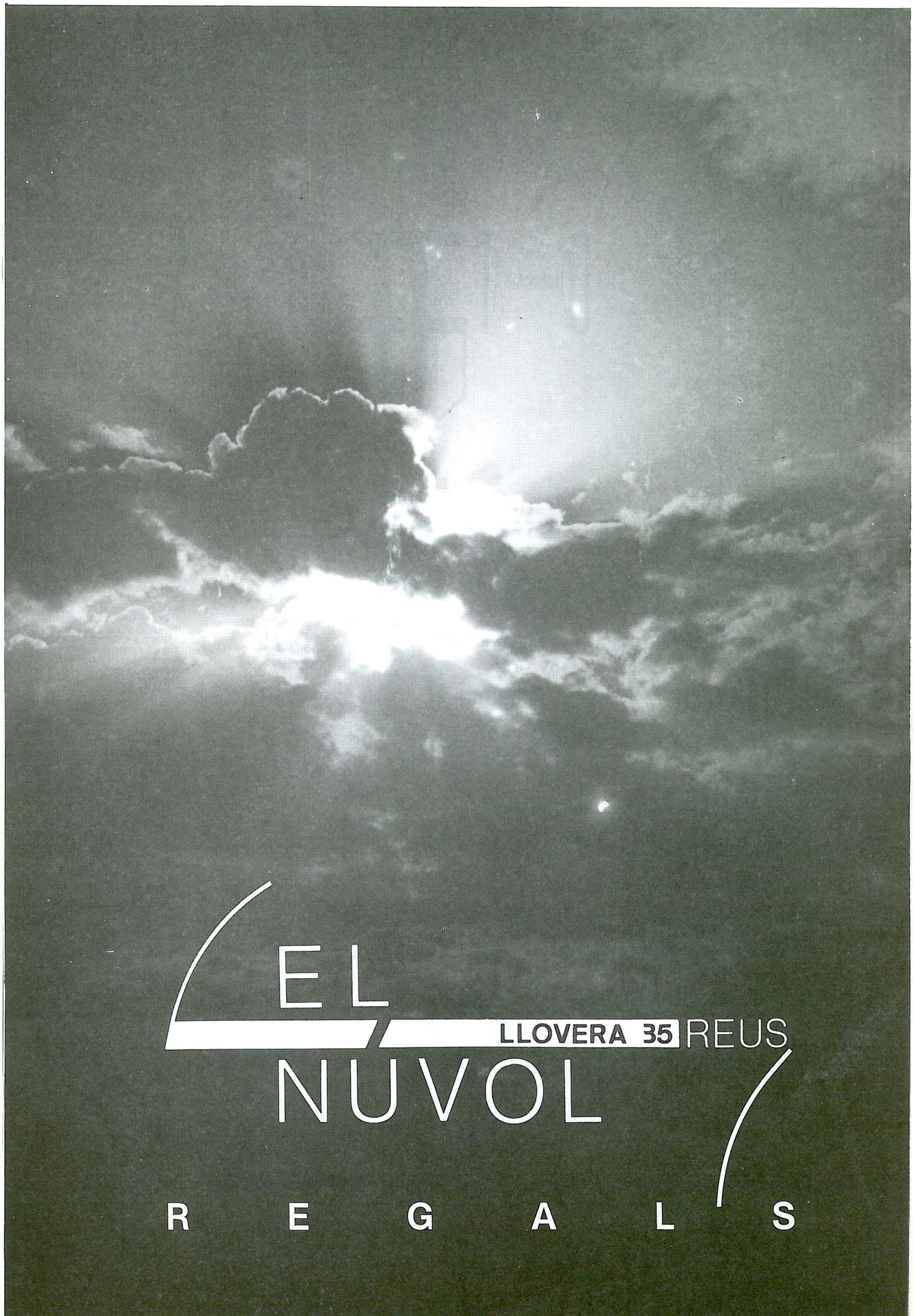
DELIRIO DE DIOSES ES MUSICA QUE NOMES POT SER ESCOLTADA, ENCARA QUE ALGUNS AFIRMEN HAVER EXPERIMENTAT SENSACIONS POSITIVES FENT LA NETEJA DEL DISSABTE AL MATÍ MENTRE L'ESCOLTAVEN.

DELIRIO DE DIOSES AJUDA A IMAGINAR COSES, PERÒ NO SUGGEREIX RES.

DELIRIO DE DIOSES, AL CONTRARI DE LES CASUALITATS, EXPLICA TOT EL QUE CONTE I NO DEIXA RES A L'ATZAR. ES CONCLOU A SI MATEIX I ES EL REFLEX D'UN HIVERN EXACTAMENT AIXÍ.

TOTS ELS INSTRUMENTS ESTAN TOCATS PER ANTON IGNORANT I VICTOR NUBLA EN UNA PROPORCIÓ SIMILAR. **DELIRIO DE DIOSES** FOU GRAVAT EL SIS DE GENER DE 1986 EN LMD-OESTE COM UNA VENJANÇA I COM TOT EL QUE NO ERA TOTA LA RESTA.

TRADUCCIO
IN-UTILITATS PRAGMATIQUES


EL
LLOVERA 35 REUS
NUVOL
REGALS

L'ART

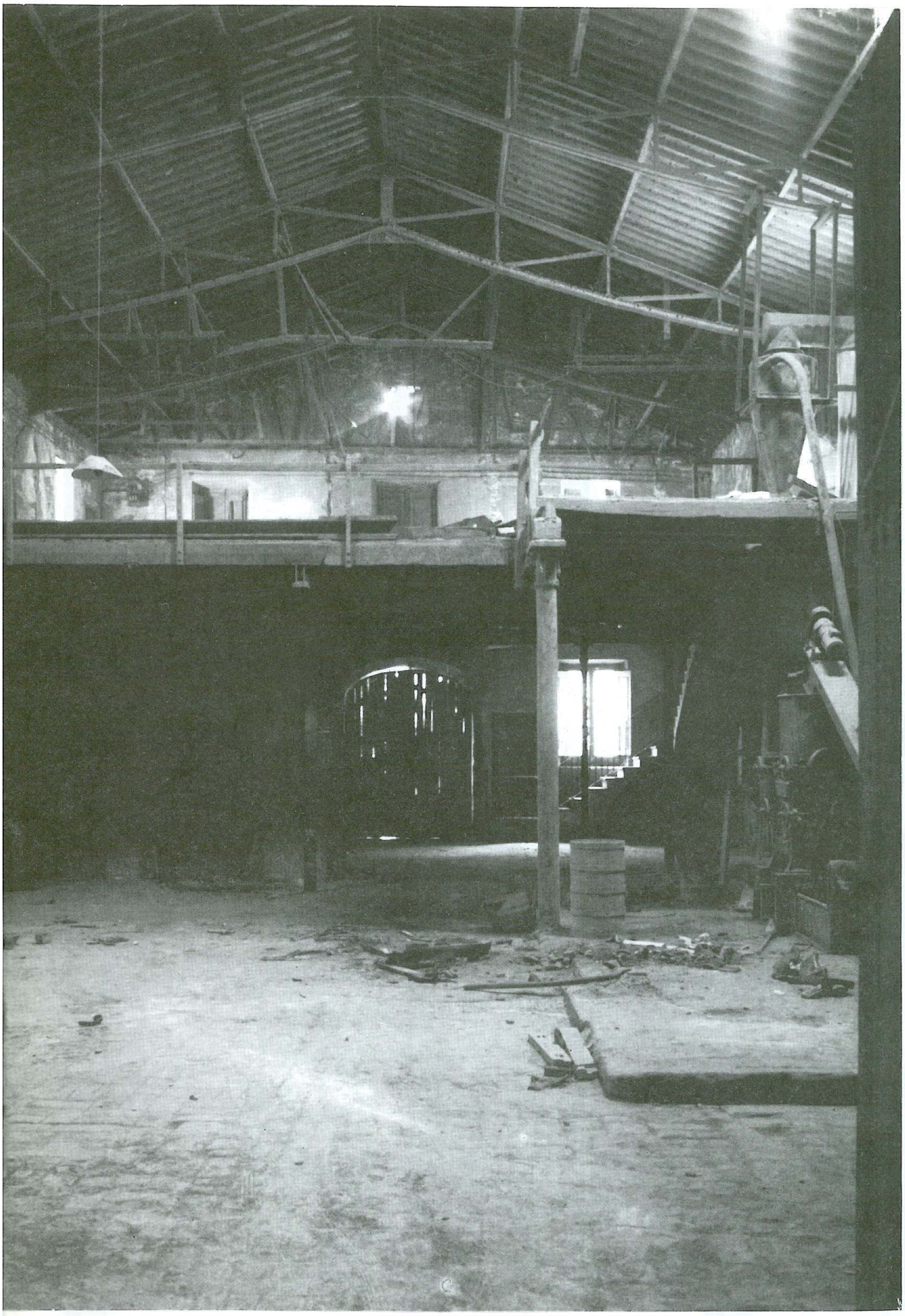
TODO TIPO DE ACCESORIOS
PARA EL MONTAJE
DE EXPOSICIONES

DISEÑO Y
FABRICACION
PERFILES DE
ALUMINIO
PARA
ENMARCA-
CION

COMERÇ, 27 - TEL. 319 41 08
08003 BARCELONA

MATERIAL ESPECIAL
(LIBRE DE ACIDO)
PARA COLECCIONES,
MUSEOS Y RESTAURACION

FRANCESC GUITART



La Fàbrica de Reus

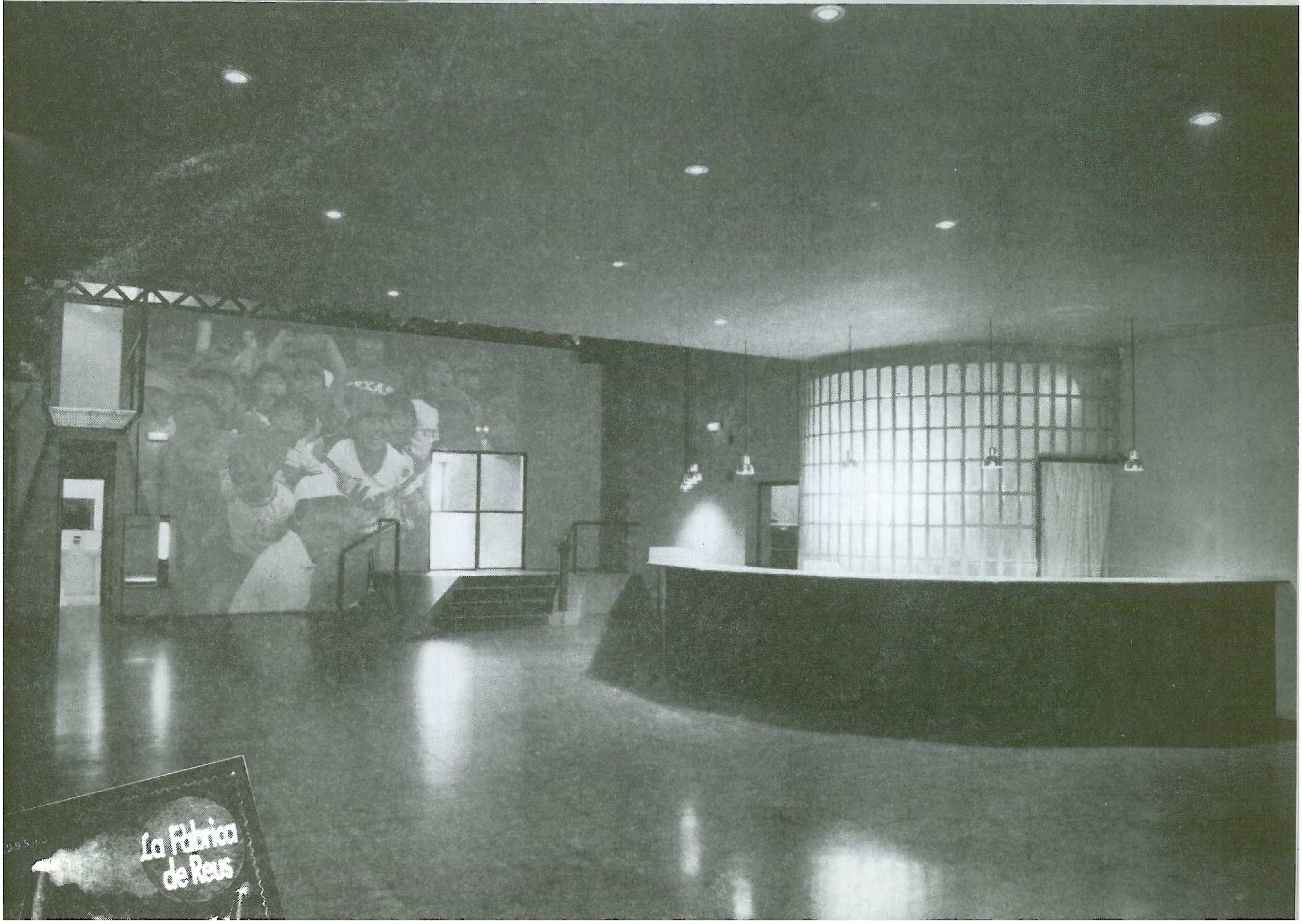
UN MIRACLET PER A TOTHOM

NO ESTEM EN UNA EPOCA EN QUE ELS MIRACLES ES CONSIDERIN MODERNS, TOT ALLÒ DE LA MODERNITAT, POSMODERNITAT, REPASSAT AMB BONS ULLS NO S'ACOSTA NI DE BON TROS A FETS QUE ES PUGUIN CONSIDERAR, NI TAN SOLS DISFRESSAR, DE MIRACULOSOS. EN PARLAR D'AIXÒ TENS UNA SENSACIO D'ESTAR DESCONNECTAT D'AQUEST MÒN, LES CARES DELS INTERLOCUTORS SÒN UN POEMA DAVANT DE L'EXPLICACIO QUE UN SERVIDOR OFEREIX COM A DEFINICIÓ DEL PER QUÈ UNES NAUS ABANDONADES AHIR, AVUI ESDEVENEN UN FET IMPORTANT PER A LES NOSTRES OCUPACIONS.

SENS DUBTE, QUALSEVOL POT PENSAR QUE ELEVAR A MIRACLE UN SEGUIT DE CASUALITATS S'HA DUT A TERME AL LLARG DE LA HISTÒRIA EN INCOMPTABLES OCASIONS I NO TANT SOLS APROFITANT FETS CASUALS, SINO TAMBÉ GRANS ESTRATÈGIES I MUNTATGES RECOLZATS PER LA IGNORÀNCIA D'ALTRES ÈPOQUES I ZONES DEL MÓN. GRANS ORGANITZACIONS MULTINACIONALS BASANT-SE EN AQUESTES TÈCNIQUES OBTENEN EL SEGUIMENT DE DENSES MASSES DE LA COL.LECTIVITAT.

EL MIRACLE D'EFECTES ESPECTACULARS TÉ UN VENTALL DE LECTURES, COM TOT ESPECTACLE, I UNA ESTRUCTURA SIMILAR, SEDUCCIÓ EN EL TÍTOL, ATRACCIÓ EN LA SÍNTESI, BON PLANTEJAMENT INICIAL, DESENROTLLAMENT DELS ACTES AMB CERT INTERÈS I EL FINAL QUE MÉS ET COMPLAGUI. AQUEST, EL GRAN CONEGUT MIRACLE, HA TINGUT DE SEMPRE EL MATEIX «CATXÉ», L'ACTE DE FE, I EL MATEIX OBJECTIU QUE EL GRAN MAG, DIRIGIR L'ATENCIO DE L'AUDITORI CAP ELS FETS QUE NO TENEN UNA EXPLICACIO TOCANT DE PEUS A TERRA.

ANYS HAN DE PASSAR, POTSER MAI, I TOTS SABREM POSAR NOM A UNS FETS NO CASUALS I QUE NO TENEN EXPLICACIO EN LA PART DEL NOSTRE CERVELL ANOMENADA CONSCIÈNCIA. QUAN AIXÒ ARRIBI NO ENS VEUREM LA CARA I TOT SERÀ MÉS FÀCIL, ALESHORES SABREM QUE HAN EXISTIT QUOTIDIANAMENT SITUACIONS QUE NO TENEN EXPLICACIO I AQUESTS PETITS FENOMENS, ANOMENATS FETS ARRIBANT AL NOSTRE MÓN, FORMEN AJUNTANT-SE UNS AMB ELS ALTRES UNA ESTRUCTURA INVISIBLE EN LA QUAL ES RECOLZA LA REALITAT, AQUESTS JO ELS BATEJO AMB LA PARAULA «MIRACLETS».


La Fàbrica
de Reus

Galería Ciento

ABRIL 1987

Del 9 de Abril al 16 de Mayo 1987

Ultimos trabajos de

ANGEL BOFARULL,

JOAQUIM CHANCHO,

RAMON HERREROS Y

CARLOS PAZOS

Del 20 de Mayo al 20 de Junio de 1987

MANUEL SALINAS

Pinturas

A partir del 25 de Junio 1987

ESCULTURA

Consejo de Ciento, 347 - Tel. 215 63 65 - 301 86 02 - 08007 Barcelona

M. PEY / LES BIZARRES

Durant els anys seixanta, penso, la gent va oblidar allò que se suposava que havien de ser les emocions. I no crec que mai més ho hagin recordat. Penso que una vegada que consideres les emocions des d'un cert punt de vista, mai no pots tornar a considerar-les com a reals. Això és més o menys el que em va succeir a mi.

En la dècada dels 60 triomfa el popular art que, el 1955, havien proposat a Anglaterra Leslie Fiedler i Reyner Banham. La cultura pop és la cultura de la societat de consum, de la comunicació de masses. Es una cultura distribuïda a través dels mass media com una cultura alternativa del «poble» a l'art oficial dirigit per les classes dominants. L'art de masses ~~és~~ producte de la mentalitat consumista, però, molts cops, aquest art és una ficció dels temes populars i, per tant, elitista. Així, doncs, la diferenciació entre una cultura pop de masses i una cultura pop de minories queda marcada, tot i que ambdós vessants coincideixen en una comercialització de la cultura i l'art, en el retorn a un art figuratiu i comprensible, en la dignificació d'un art industrial i en la contínua recuperació d'allò considerat fins aleshores vulgar com un signe de distinció social.

Hauries d'establir contacte amb els teus amics més íntims mitjançant el mitjà més íntim i exclusiu de tots: el telèfon.

L'assassinat de Kennedy, l'arribada a la lluna, la cultura pop, els hippies i les drogues, l'«acceptació» de les pràctiques homosexuals i els mitjans anticonceptius, la moda de Mary Quant i les boutiques, la guerra del Vietnam... són fets essencials per emmarcar el fenomen de la cultura de masses i el seu impacte en el món intel.lectual.

Una bona raó per ser famós és la de que pots llegir totes les grans revistes i conèixer tots els que hi surten. Pàgina rera pàgina et trobes a gent coneguda. M'encanta aquesta classe d'experiència lectora i és la millor raó per ser famós.

Els Rolling impactaven amb **Satisfaction** i als U.S.A. un sector protesta també davant l'evolució tecnocràtica mitjançant la manipulació de la cultura que aquesta engendra. Andy Warhol és la representació per excel.lència de les teories de McLuham: l'art de ser narcís. McLuham preconitza el culte a la imatge en una cultura marcada per la tecnologia. La imatge de Narcís, reflexada en l'aigua no és, sinó, una expansió del seu ego, que actua sobre ell mateix i augmenta la insensibilitat. En l'era Gutemberg l'individu ha perdut el seu lloc en un món desintegrat i només és salvat per la tecnologia i els mass media, en una interdependència absoluta. **Jo sóc el millor de la meva obra** —declarava Warhol en una ocasió i en una altra advertia: **tot és televisió**. Aquesta és la síntesi del ja ara esdevingut mite de la cultura popular urbana del segle XX.

El més bo d'aquest país és que Amèrica va començar la tradició per la qual els consumidors més rics compren essencialment les mateixes coses que els pobres. Pots estar mirant la tele i veure Coca-cola, i pots saber que el President beu Coca-Cola, Liz Taylor beu Coca-Cola, i pensa-ho, tu també pots beure Coca-Cola. Una Coca-Cola és una Coca-Cola i cap quantitat de diner pot brindar-te una millor Coca-Cola que la que està bevent el rodamón de la cantonada. Totes les Coca-Coles són bones. Liz Taylor ho sap, el President ho sap, el rodamón ho sap i tu ho saps.

Warhol, com McLuham, té arrels en els patrons romàntics d'especulació. I, en aquest sentit, hem de destacar la reinvidicació de la cultura de les classes inferiors. Com descriu en les seves cròniques Wolfe, el poder deixa de crear el «gran estil» i arriben nous models. Retorna l'experimentació i el regust de les avantguardes clàssiques —en l'últim esclat abans de la comercialització definitiva dels 70— i, així, s'arriba a una concepció lúdica de l'art i l'artista torna a esdevenir el centre específic en els anys de la Gran Negació. Els esdeveniments històrics ajunten diverses manifestacions: el descontent de les noves generacions que, en l'evolució del capitalisme, formen un sector no productiu que arriba al xoc en les diverses revoltes (Berkeley, maig francès, etc.). Les alternatives d'aquestes noves generacions engendren tota una forma cultural que conjunta diverses tendències sota denominadors comuns: avantguarda, underground, art lúdic, música progressiva... Són interrelacions que marquen nous horitzons com els contactes i col.laboracions d'artistes distints: Rauschenberg, Merce Cunnigham, John Cage, Andy Warhol... happenings-actions... en una barreja de les diferents disciplines artístiques.

Abans dels mitjans de comunicació, hi havia un límit físic per a l'espai que podia ocupar una persona. Crec que els éssers humans són els únics que saben com ocupar més espai que el que realment ocupen, perquè amb els mitjans de comunicació pots quedar-te quiet i encara així omplenar l'espai amb discs, pel.lícules i per damunt de tot amb el telèfon i encara més amb la tele.

I, enmig de l'eufòria, Warhol creava la seva imatge dins de l'acceptació total de la influència subjectiva en el procès de materialització de la seva obra, dins, també, la preocupació del paper i la funció de l'artista dins la societat. Les sopes Campbell, Marilyn Monroe, Dick Tracy, Mao Zedong, cadires elèctriques, pistoles,... Joe Dallesandro, Mario Montez, Paul Morrisey, The Factory,... Les vuit hores de l'**Empire**, la dormida realista sense cap acceleració, els melodrames de Dallesandro com homosexual, prostitut, drogadicte... Les exposicions, els llibres, la publicitat, la jet-set... Warhol n'és l'autor i el resultat, la imatge absoluta **(Absolut Warhol)** i el producte més realitzat, elaborat i reixit.

Quan vaig fer el meu autoretrat, vaig deixar de costat tots els grans, perquè s'ha de fer així. Els grans són una condició temporal i no tenen res a veure amb el teu aspecte vertader. Omet sempre les tares: no formen part del bon retrat que tu desitges.

L'art de ser un artista en l'era mcluhamiana és la contribució històrica de Warhol, un personatge singular: catòlic, homosexual, d'ascendència txecoeslovaca, víctima d'atemptats, promotor de qualsevol cosa, editor d'una de les revistes internacionals de més trascendència, **Interview,**... i amb un gran mèrit: saber superar els límits estrictes i temporals de l'art pop en els anys 60 per continuar essent sempre actualitat.

MORT:
No crec en ella, perquè no hi ets per saber què ha passat. No puc dir res sobre ella, perquè no hi estic preparat.

(Nota: les cites en cursiva d'Andy Warhol han estat extretes del seu llibre: **Mi filosofía de A a B y de B a A**, Tusquets 1981).

D'entre la diversa activitat generada pel col.lectiu SIEP sobresurt, pel que fa a la perdurabilitat material i a una certa distribució comercial, una remarcable, a diversos nivells, producció bibliogràfica que ara, amb l'edició de XIV IGUANES, sembla que s'ha clos definitivament, força més tard que la resta d'aportacions del col.lectiu reusenc. De fet, el primer llibre editat per SIEP aparegué el 1983, quan el grup ja portava dos anys de producció en el camp del «mail art».

Aquesta primera producció bibliogràfica fou BLOCS, PARETS, COLUMNES i BANDERES, amb setze gravats de Francesc Vidal i disset textos de Pere Anguera, d'un format voluminós —38x30 cm.— i una presentació tipogràfica classitzant, en una edició limitada, com en els llibres posteriors, a 50 exemplars. Com assenyala Marce Pey en el pròleg, que duu per títol «The Eneas Factor», hi ha un capgirament de la tradicionalitat de les edicions mixtes: aquí els gravats tenen una funció literària mentre que els textos en són il.lustratius. Aquests gravats, de tons suaus i d'una temàtica que queda ben reflectida en el títol genèric del volum, presenten també una mixticitat prou patent: classicisme i modernitat, en la línia de l'obra de Francesc Vidal. Els textos de Pere Anguera, d'altra banda, no deixen de conformar un poliformisme patent: gèneres tan diversos com la poesia o la narració tot passant per exemples interrelacionats que podriem definir com a prosa poètica o poemes en prosa.

A finals del mateix 1983 aparegué TENEBRAE, un altre llibre d'artista que conjumina disseny, estètica gràfica i components literaris, aquest cop obra única de Marcel Pey, autor que ja havia donat a conèixer un nombre considerable d'edicions d'aquestes característiques de rigorositat i qualitat formal, i sobre el qual FENICI va oferir una petita monografia en el seu número de l'estiu passat. El format d'aquest volum, insòlit en el món editorial comercial, tampoc no és nou en la producció de Pey: funda-carpeta de LP amb set fulls impresos, amb textos i fotografies, al seu interior. Els deu poemes que componen TENEBRAE es combinen acuradament amb les imatges (sovint reiteratives i en un bon nombre reciclades de diversos films) de fredor punyent i absents de color, en un context general de mitologia urbano-tècnica. Aquest és un cas clar d'obra artística unitària: no es pot dir que l'estètica gràfica doni suport als textos poètics, d'un formalisme lliure ben proper a alguns avantguardismes moderns, ni tampoc es pot assenyalar el contrari.

La tercera producció bibliogràfica de SIEP, que sortí a la llum a mitjans de 1984, fou TARA MACA COTISSURE BRUISE. La seva presentació és, un altre cop, digna d'un especial esment: una caixa-carpeta blanca de material plàstic dintre la qual s'hi inclouen uns dissenys formatejats irregularment de Montserrat Cortadellas i un conte curt de Quim Monzó, tot serigrafiat sobre acetat transparent. Les vuit il.lustracions de Montserrat Cortadellas, geomètricament estilitzades, i la mateixa presentació formal del volum, com a excel.lent proposta, mereixien, potser, una millor adequació amb el contingut textual que les acompanyen. El conte de Quim Monzó —«Cocaïna»—, sense moure's d'una clara línia de qualitat literària, cal dir-ho, no és, malauradament, una de les mostres més reeixides ni suggerents del bon narrador que, sens dubte, és aquest polifacètic escriptor. Per cert que el mateix degué pensar Quim Monzó, ja que el republicà amb moltes correccions, i sota el títol de «Barcelona», a L'illa de Maians (1985). Sigui com sigui, TARA MACA COTISSURE BRUISE, en la seva percepció global, és un dels volums més atractius publicats en la present dècada arreu de casa nostra.

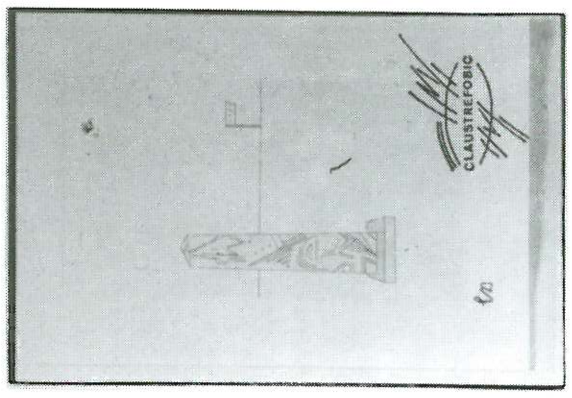
El mateix 1984 SIEP donà a conèixer la seva quarta producció bibliogràfica: LAXANT DEPRESSIU, amb pròleg de Vagina Dentata Organ, vint-i-una serigrafies de Francesc Vidal i vint poemes d'Antoni Mateu i una presentació formal més clàssica. Els dissenys nomogramàtics i irregulars de Vidal, sempre amb una paissatge de fons, tenen com a resposta uns poemes neo-formalistes, d'una forma, però, que no es basa en la mètrica, sinó que ho fa en una recerca lexemàtica i en una sintaxi acurada, obra d'un autor novell, Antoni Mateu, que no amaga una certa pretensió de revulsionar l'intel.lecte del lector poc avesat a una literatura allunyada dels paràmetres tradicionals.

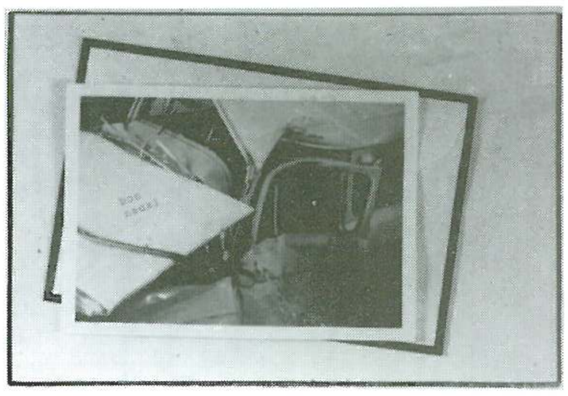
La darrera edició d'aquesta etapa fou KOHAI, de Francesc Vidal, pel que fa a la part gràfica, i Rosa Pagès, pel que fa a la textual. Aquest volum es presentà en una caixa metàl.lica d'alumini —de 33x47 cm.— dintre la qual hi ha una plantilla original, distinta en cada un dels exemplars, el conte titulat «Ruro no tami», una fotografia ampliada, en paper satinat, d'una polaroid de cadascun dels autors i una plana amb cinquanta fotografies de les diverses plantilles que conformen el treball. KOHAI recull elements de la cultura occidental i de l'oriental en un intent d'agrupar trets industrials, agressius, que presenten les plantilles i el mateix format, amb uns components molt més suaus, tot i l'omnipresència de la mort com a alliberament, seguint la tradició japonesa del «harakiri», que vénen donats pel mateix text.

Ara, poc menys de tres anys després, SIEP acaba d'editar el que ha de ser la seva darrera producció, XIV IGUANES, amb fotografies de Carles Fargas i textos de Pere Anguera, a més d'un pròleg d'Otto Mèlich i una col.laboració en la coberta de Francesc Vidal. La gènesi d'aquest volum cal buscar-la en l'exposició que, amb el mateix títol, Carles Fargas presentà l'any passat al Centre de Lectura de Reus i, posteriorment, a la sala Metrònom de Barcelona. XIV IGUANES recull una fixació fotogràfica, volgudament reelaborada, de catorze artistes i/o escriptors del Camp lligats, d'una manera o altra, al mateix col.lectiu SIEP. Si Fargas s'encarrega del retrat gràfic, Pere Anguera ha creat el retrat literari, unes biografies que es mouen entre el difós límit entre realitat i ficció. Com diu Otto Mèlich, estudiós resident a Centreeuropa interessat en el moviment artístic d'aquestes contrades, «Carles Fargas i Pere Anguera han trenat els seus esforços en un treball partit i alhora sumat. Text i imatge. Imatge i text. Carles Fargas amb recursos antics empresona el físic d'exponents de la renovació cultural al Camp de Tarragona. Pere Anguera, reprenent la seva renegada vocació literària, exerceix de trepanador divulgant-ne els trets definidors de la personalitat». Fargas i Anguera desenvolupen el narcisisme propi de tot creador, que algú, a vegades, pretén d'amagar ben hipòcritament, esdevenint els seus mateixos retratadors, a la vegada que retratistes d'altri, ja que ambdós són, també, protagonistes de l'obra.

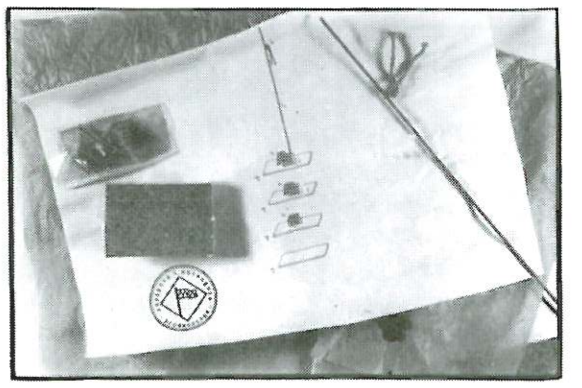
Com en tot projecte, les edicions SIEP s'han plantejat algunes produccions que finalment no han estat realitzades o que han hagut d'aparèixer en una format i en un medi diferents als previstos. En aquest sentit, no podem deixar d'esmentar GRAUMAN'S CHINESE THEATRE, amb set esbossos de l'omnipresent Francesc Vidal i els corresponents «scripts» de Montserrat Palau, reproduït, reduïdament, en el número anterior de FENICI.

Sigui com sigui, i XIV IGUANES n'és un paradigmàtic colofó, al llarg d'aquests anys el col.lectiu SIEP ha mantingut, com hem remarcat, una producció bibliogràfica acurada, tot unint, sense traumàtics desequilibris, elements gràfics amb elements literaris, i ha desenvolupat una tasca prou selecta d'edicions limitades i de disseny global, malauradament isolada en el migrat ventall establert del Foix en avall.

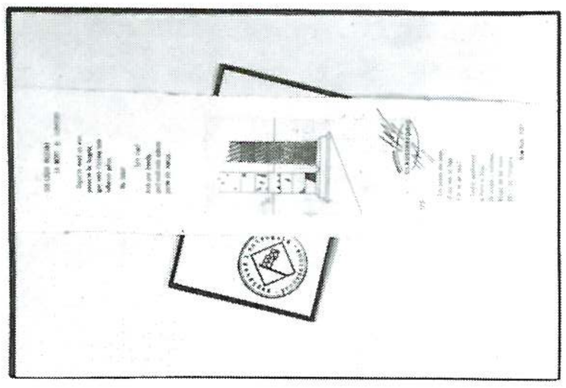


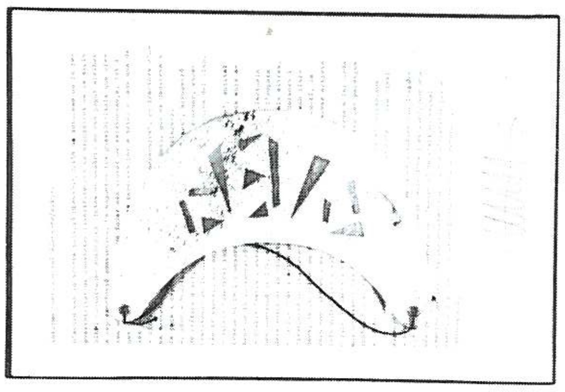


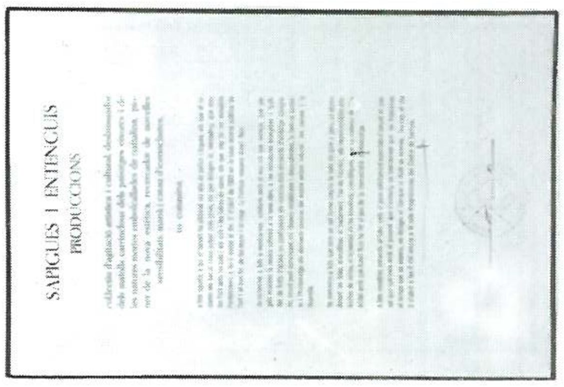
1. **Voyeur, voyeur, voyeur.** Tarjeta postal amb un aiguafort. Tirada, 100 exemplars numerats. Distribució gratuïta per correu. Octubre del 1981.
2. **Revival nostálgico.** Fascicle sarcàstic a l'entorn del 20-N. Fragment del poema «El alzamiento» del llibre «Romancero de la patria mártir», amb instruccions per al seu ús i una xapa de l'«Auxilio social». Text compost amb caixa i imprés amb tinta blava. Tirada, 107 exemplars numerats. Distribució gratuïta per correu. Novembre del 1981.
3. **Bon nadal.** Fotografia d'un cotxe esclafat. Tirada, 201 exemplars numerats. Distribució gratuïta per correu. Desembre del 1981.



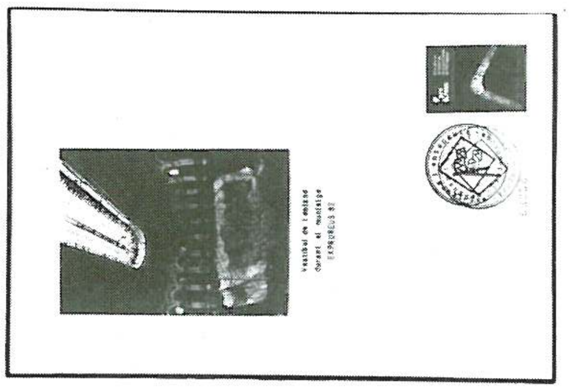
4. Sense títol. Tub amb els elements i les instruccions per muntar una escultura amb canya, suro i fil. Tirada, 104 exemplars numerats. Distribució gratuïta per correu. Gener del 1982.
5. **Trenta-tres pessetes amb trenta-tres cèntims.** Reproducció impresa d'un bitllet de cinc-centes pessetes amb el retrat de Verdaguer, amb un retall de la quinzena part d'un bitllet autèntic enganxat al damunt, doncs el seu valor teòric és el títol del treball. Tirada, 105 exemplars numerats. Distribució gratuïta per correu. Febrer del 1982.
6. **Col.loqui incitant la mort al lubricidi.** Tríptic amb un aiguafort i un poema imprés a caixa. Tirada. 175 exemplars numerats. Distribució gratuïta per correu. Febrer del 1982.

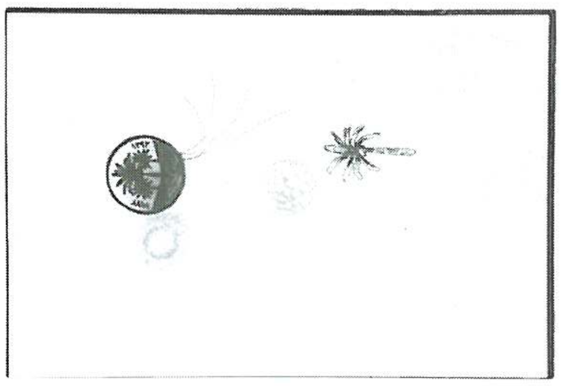






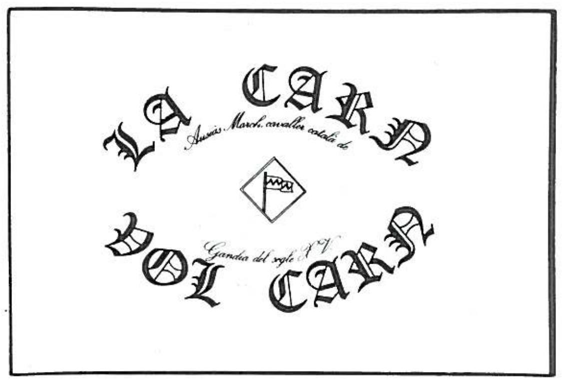
7. **Visera.** Visera de cartró amb fibra de vidre i amb les lletres SIEP retallades, acompanyada per **Informe confidencial AJKL-982/2.154,** amb set hipotètiques interpretacions del sentit de les inicials. Text fotocopiat. Tirada, 200 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Març del 1982.
8. **Sàpigues i entenguis.** Text imitant un edicte vuitcentiste imprés a caixa sobre paper de fil, invitant a la inauguració de l'exposició d'Aureli Ruiz. Tirada, 230 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Març del 1982.
9. **Distingit senyor i apreciat client.** Carta invitant a l'estand de la SIEP a l'Expro-Reus, amb una suposada fotografia del mateix i un segell de la fira. Tirada, 200 exemplars per a «Metrònom. Relligat/Assembling-primavera 1982».

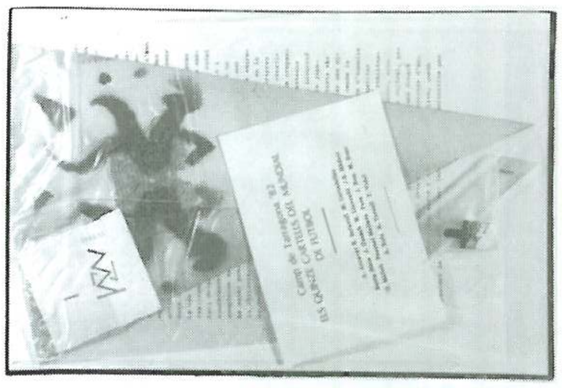




10. Sense títol. Col.lage. Tirada, 120 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Abril del 1982.
11. **Ensaginades.** Capsa amb dues ensaginades, arnb la recepta serigrafiada. Tirada, 125 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Maig del 1982.
12. Adhesiu. Bandera de la SIEP envoltada per una cita d'Ausiàs March. Tirada, 300 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Maig del 1984.

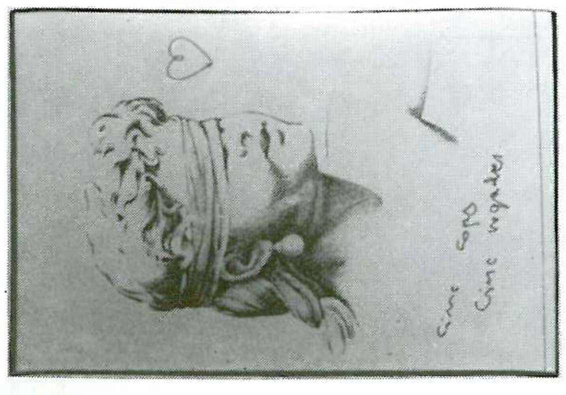
SIEP

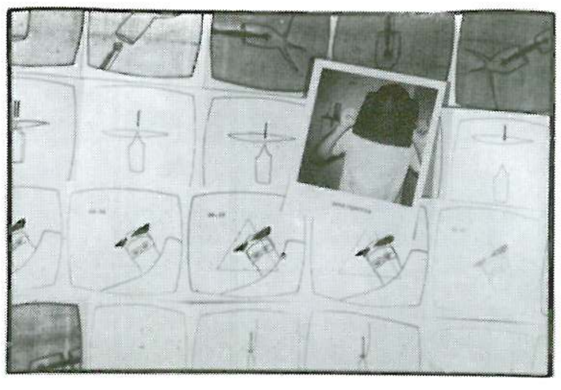


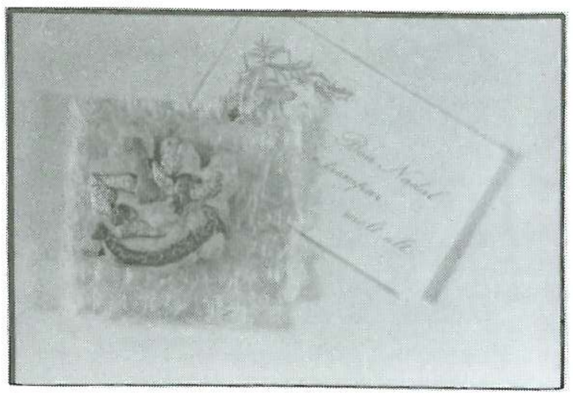


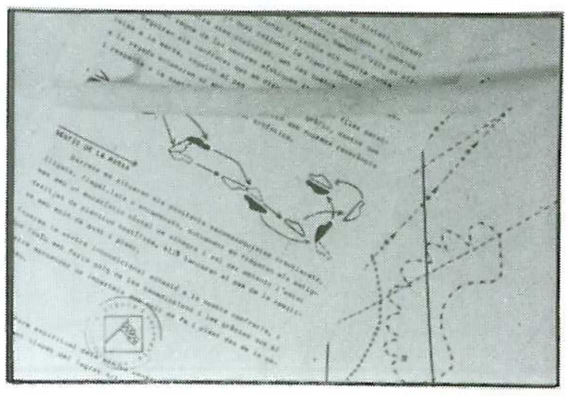
13. **Mundials.** Banderí de cartró amb col.lages i un text denunciant la manipulació artística dels mundials de futbol tot invitant a la mostra de cartells alternatius d'estadis de pobles del Camp de Tarragona. El text és fotocopiat. Tirada, 175 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Juny del 1982.
14. **Llegir-ho ràpid.** Tarja postal amb tampons de cautxú. Tirada, 100 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Agost del 1982.
15. **Fràgil.** Paper de fumar en un sobre de tarjeta de visita. Tirada, 100 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Setembre del 1982.

16. **Cinc cops, cinc vegades.** Dibuix fotocopiat. Tirada, 200 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Octubre del 1982.
17. **Verd injectiva.** Quatre dissenys de vídeo. Tirada, 100 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Novembre del 1982.
18. **Te tropezarás conmigo si...** Tarjeta postal. Tirada, 500 exemplars. Inclosa a la revista «Attak», num. O. Desembre del 1982.

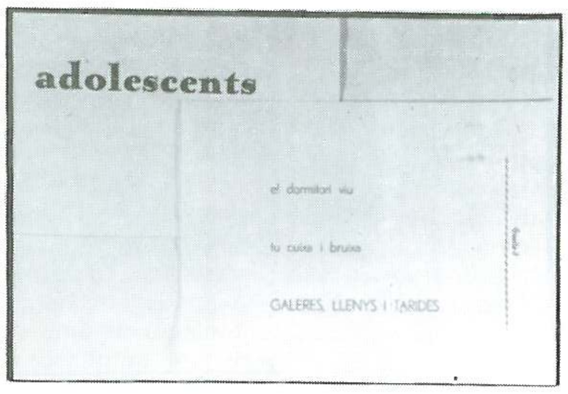


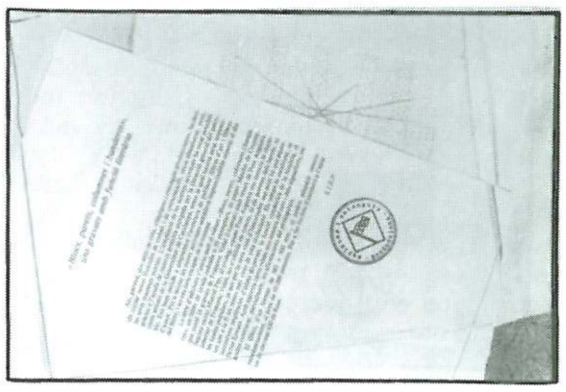






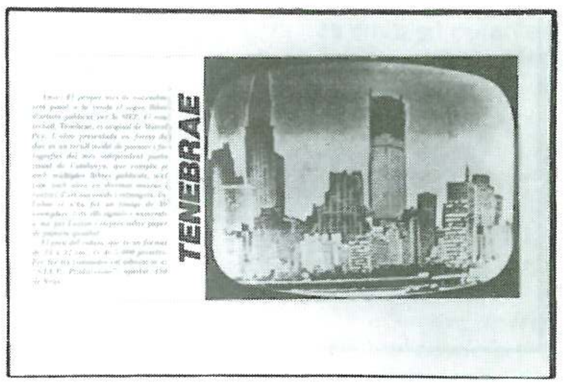
19. **Bon Nadal i trempar molt alt.** Tarja de felicitació nadalenca acompanyada d'una figura fàl.lica de fang. Tirada, 100 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Desembre del 1982.
20. **Te tropezarás conmigo si...** Reproducció del núm. 18, com a felicitació d'any nou de la revista «Attak». Desembre del 1982.
21. **Entrega ajuda Generalitat S.I.E.P.** Treball fet amb motiu de l'ajuda rebuda de la Generalitat, però invertint els termes. Tirada, 600 exemplars numerats. Distribució a mà durant l'acte de repartiment de les ajudes. Febrer del 1983.



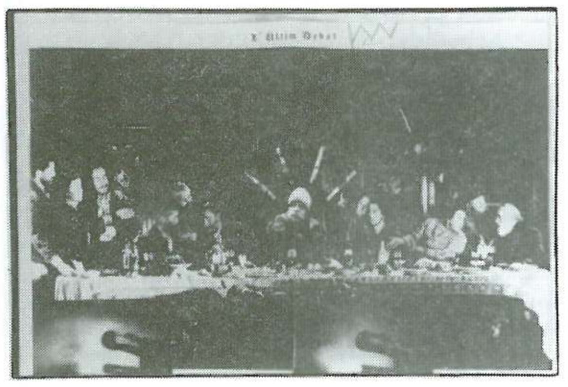


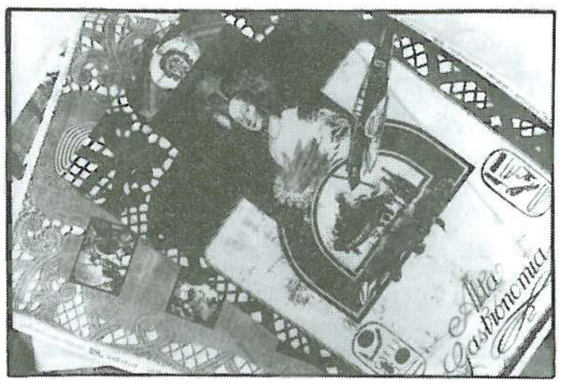
22. **Confraria: model SIEP.** Patrons de la vesta, model del pas de ball, instruccions de comportament i ciri per a la processó. Tirada, 100 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Abril del 1983.
23. **Ginette.** Tramesa de dos fulls de les galerades del llibre de poemes homònim de Magí Sunyer. Tirada, 55 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Març del 1983.
24. **BLocs, parets, columnes i banderes.** Tramesa de propaganda del llibre del mateix títol, editat per SIEP. Amb un text de propaganda, una pàgina del llibre i un gravat ratllat. Tirada, 160 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Maig del 1983.

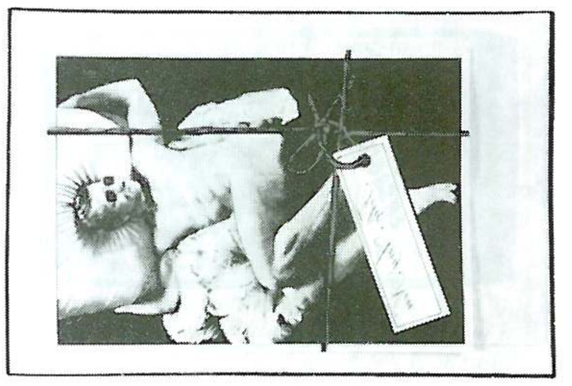
25. Sense títol. Tarjeta postal, reproduint un fragment de protocol notarial medieval, anunciant el catàleg «Collita vesprera». Tirada, 300 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Maig del 1983.
26. **Collita vesprera.** Catàleg de l'exposició «Senyieinesperilloses» a la Caixa de Catalunya. 16 p.s.n. Conté una història mítica de la SIEP. Tirada, 500 exemplars. Distribució gratuïta a mà i venut a 100 pessetes a l'exposició. Juny del 1983.
27. **Chittagong.** Dues targes, l'una amb un text crític sobre la Fundació Miró i l'altra simulant un passatge de vaixell. Tirada, 200 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Juliol del 1983.



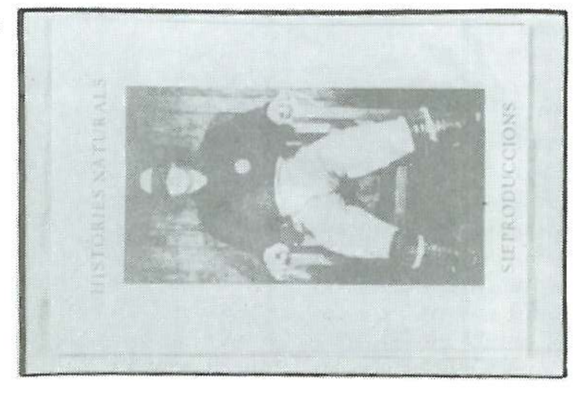
28. **Solvència i economia privada.** Treball per a la festa de la revista «Papers de joventut». Text de propaganda i amb l'equivalència al mercat bancari de la moneda SIEP, amb exemplars de paper moneda de 1010, 505 i 101 Sieps i monedes de 75 i 33 sieps. Tirada, 800 exemplars. Distribució a mà a la festa esmentada. Novembre del 1983.
29. **Notícia de la SIEP.** Text publicat a la revista «Papers de joventut», núm. 13, novembre del 1983, ps. 19-28, amb il.lustracions.
30. **Tenebrae.** Tarja postal de propaganda del llibre homònim de Marcel Pey, editat per la SIEP. Tirada, 600 exemplars. Distribució gratuïta per correu Novembre del 1983.



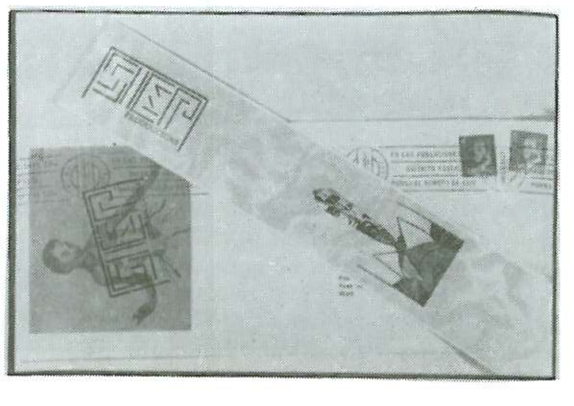


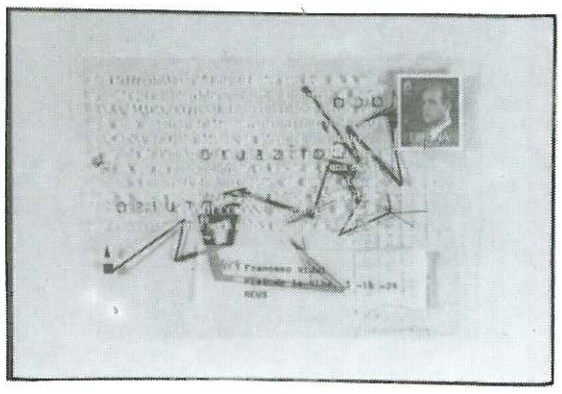


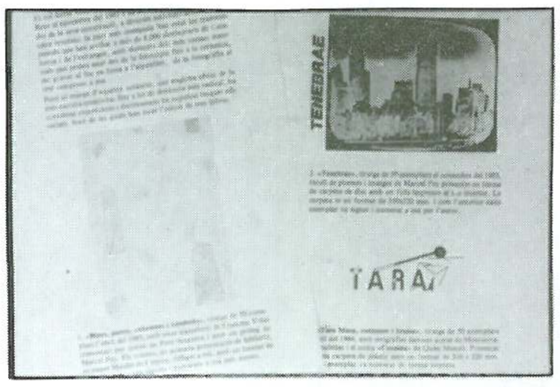
31. **L'últim debat.** Crítica d'un acte fet a l'Escola d'art de Reus. Tirada, 300 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Desembre del 1983.
32. **Alta gastronomia.** Tres fotomuntatges, reproduïts per fotocòpies. Tirada, 75 exemplars numerats. Distribució gratuïta per correu. Desembre del 1983.
33. **Feliç any nou.** Tarjeta postal. Tirada, 300 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Desembre del 1983.
34. **Històries naturals.** Opuscle de crítica contra els concursos d'art de la comarca, 12 p.s.n. Tirada, 600 exemplars. 300 encartats a la revista «La Lletra A», núm. 10 i els altres 300 de manera gratuïta: correu, mà... Desembre del 1983. El text és reproduït a «Reus», 21-1-1984, p. 5.



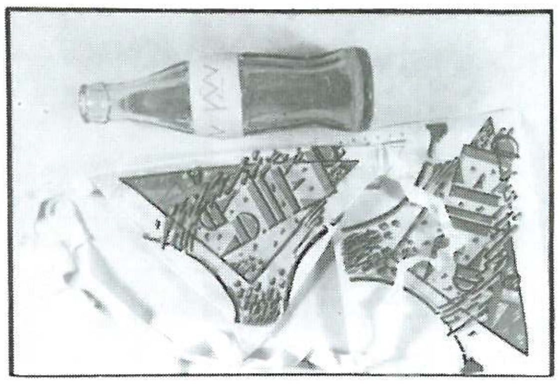
35. **SS 20.** Fotomuntatge, reproduït a offset. Tirada, 120 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Gener del 1984.
36. **Alice.** Paròdia de propaganda electoral per a la Generalitat. Text i fotografia impresos. Tirada, 350 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Març del 1984.
37. Sense títol. Tira de paper amb diversos tampons lligats a la moda i una corbata amb col.lage. Foto d'anunci de roba interior reproduïda al sobre. Tirada, 250 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Febrer del 1984.
38. **Si... ep! Les mans quietes.** Fusta amb impressions al foc. Tirada, 180 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Març del 1984.

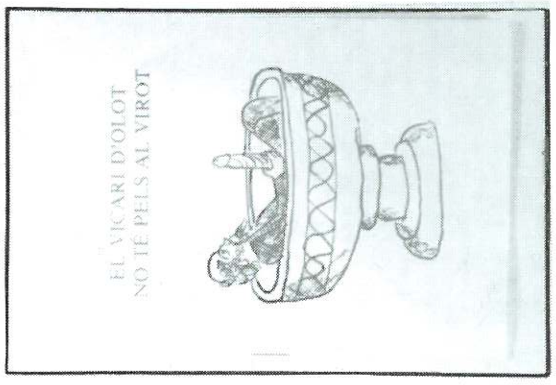




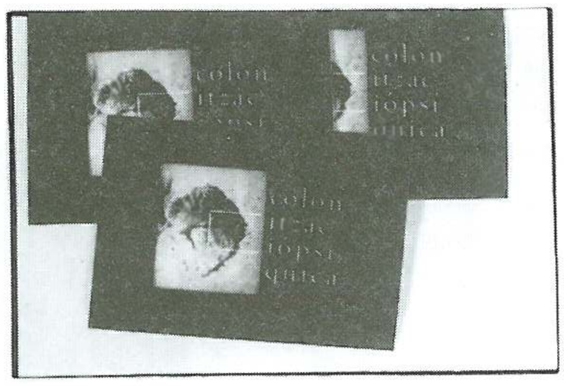


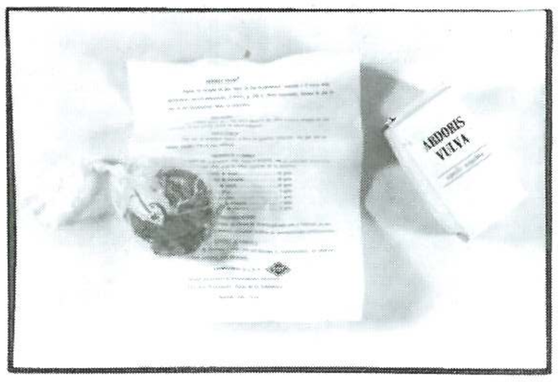
39. **Sense títol.** Tarja segrafiada de propaganda del llibre «Tara, maca, cotissure, bruise», editat per la SIEP. Tirada, 300 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Abril del 1984.
40. **Sense títol.** Retalls de fotografies embolicades amb paper de diari, deixant només visible el cap, pintat i manipulat. Tirada, 200 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Maig del 1984.

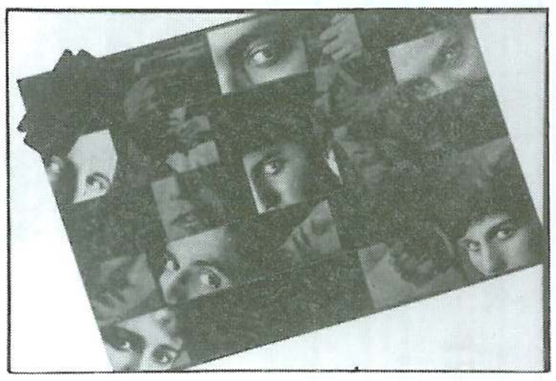




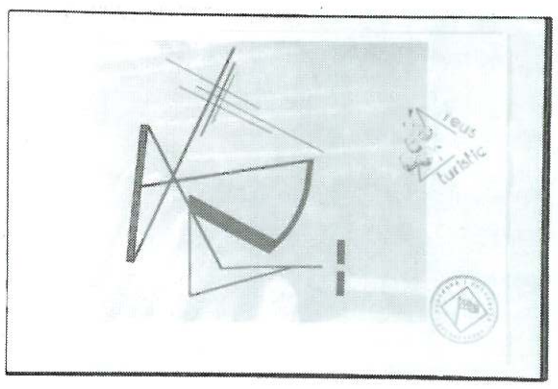
41. **Full de propaganda dels tres llibres editats.** Fet amb motiu de la Fira del llibre de Barcelona. Tirada, 1000 exemplars. Distribució a mà. Maig del 1984.
42. **Sense títol.** Tanga de roba serigrafiat amb el nom de la SIEP, dins una botella de Coca-cola. Tirada, 95 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Juliol del 1984.



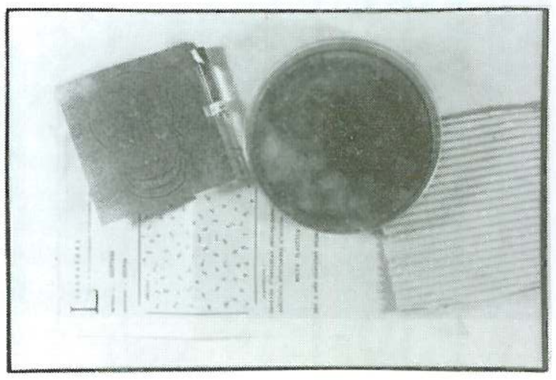




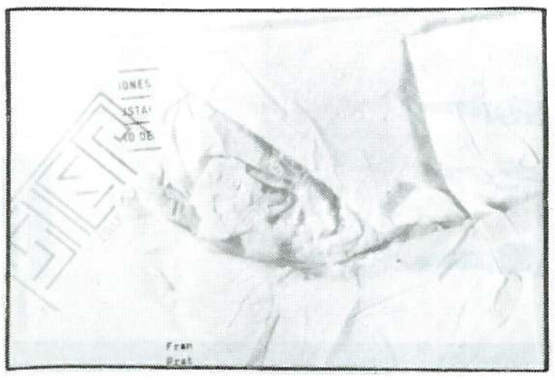
43. **El vicari d'Olot, no té pèls al virot.** Llibret de 12 p.s.n. amb rodolins i dibuixos anticlericals de to popular. Tirada, 300 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Agost del 1984.
44. **Colonitzacionspsíquiques.** Adhesiu. Tirada, 890 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Setembre del 1984.
45. **Ardoris vulva.** Específic acopulatiu. Paquet d'herbes amb la composició i recomanacions farmacològiques. Tirada, 105 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Octubre del 1984.

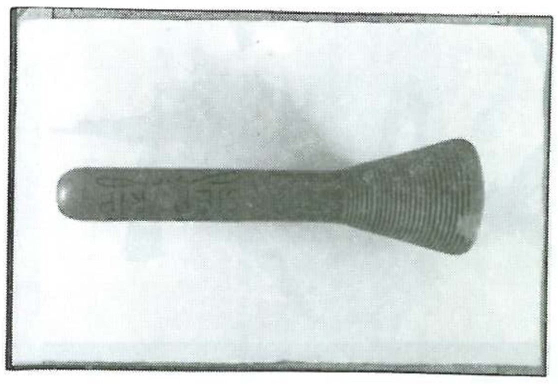


46. **Sense títol.** Muntatge amb fragments de fotografies de membres del col.lectiu. Tirada, 135 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Octubre del 1984.
47. **Eutanàsia.** Muntatge fotogràfic. Tirada, 2.000 exemplars. Distribuït a mà a la mostra «Tendències», Barcelona. Octubre del 1984.
48. **Reus turístic.** Fotografia manipulada. Tirada, 2.000 exemplars. Distribuït a mà a la mostra «Tendències», Barcelona. Octubre del 1984.

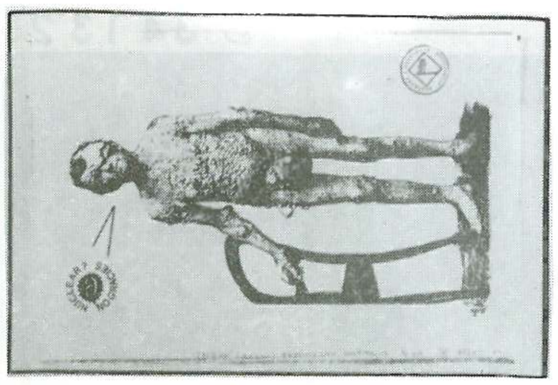


49. **The funeral party.** Fotografia reciclada. Tirada, 2500 exemplars. Distribuït a mà a la mostra «Tendències», Barcelona. Octubre del 1984.
50. **Laxant depressiu.** Full de propaganda del llibre homònim editat per la SIEP, amb les fotografies dels autors. Tirada, 2000 exemplars. Distribuït a mà a «Tendències», Barcelona. Octubre del 1984.
51. **Laboratori.** Simulació de tramesa de laboratori científic. Tirada, 200 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Octubre del 1984.





52. **Sense títol.** Tramesa d'un condó aparentment usat. Tirada, 170 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Octubre del 1984.
53. **SIEP RIP.** Bitlla de fusta de teler amb el títol gravat al foc. Tirada, 125 exemplars. Distribució gratuïta per correu. Novembre del 1984.



sapigues i entenguis - produccions -

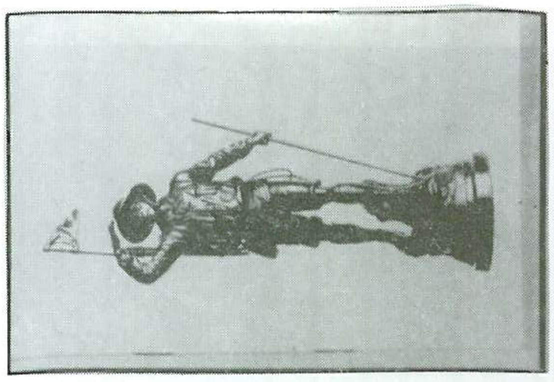
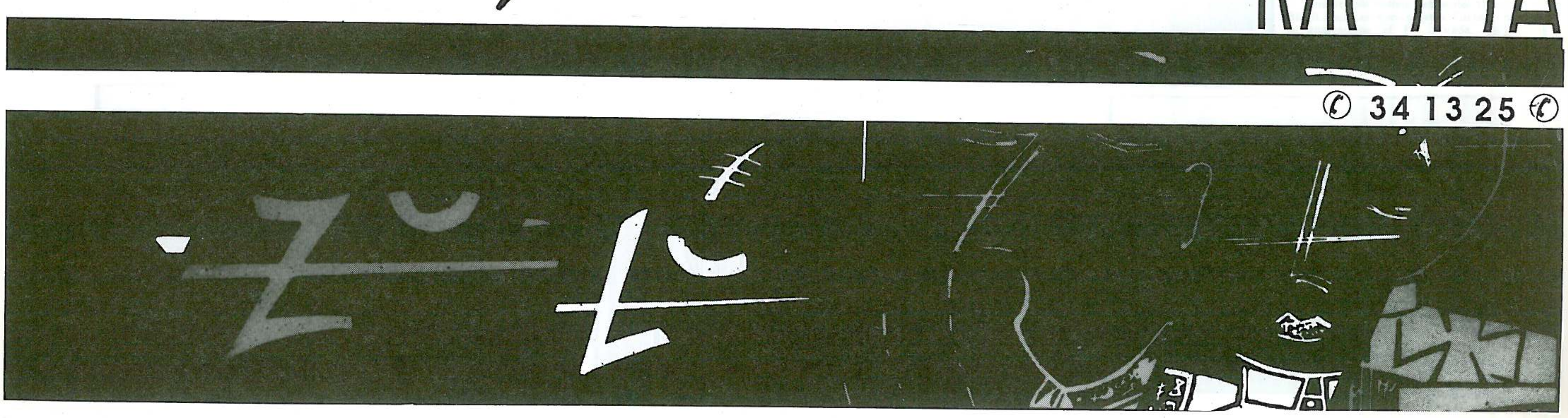


FOTO. CARLES FARGAS   DISSENY. TONA BAYONA

DESASTRE

MODA

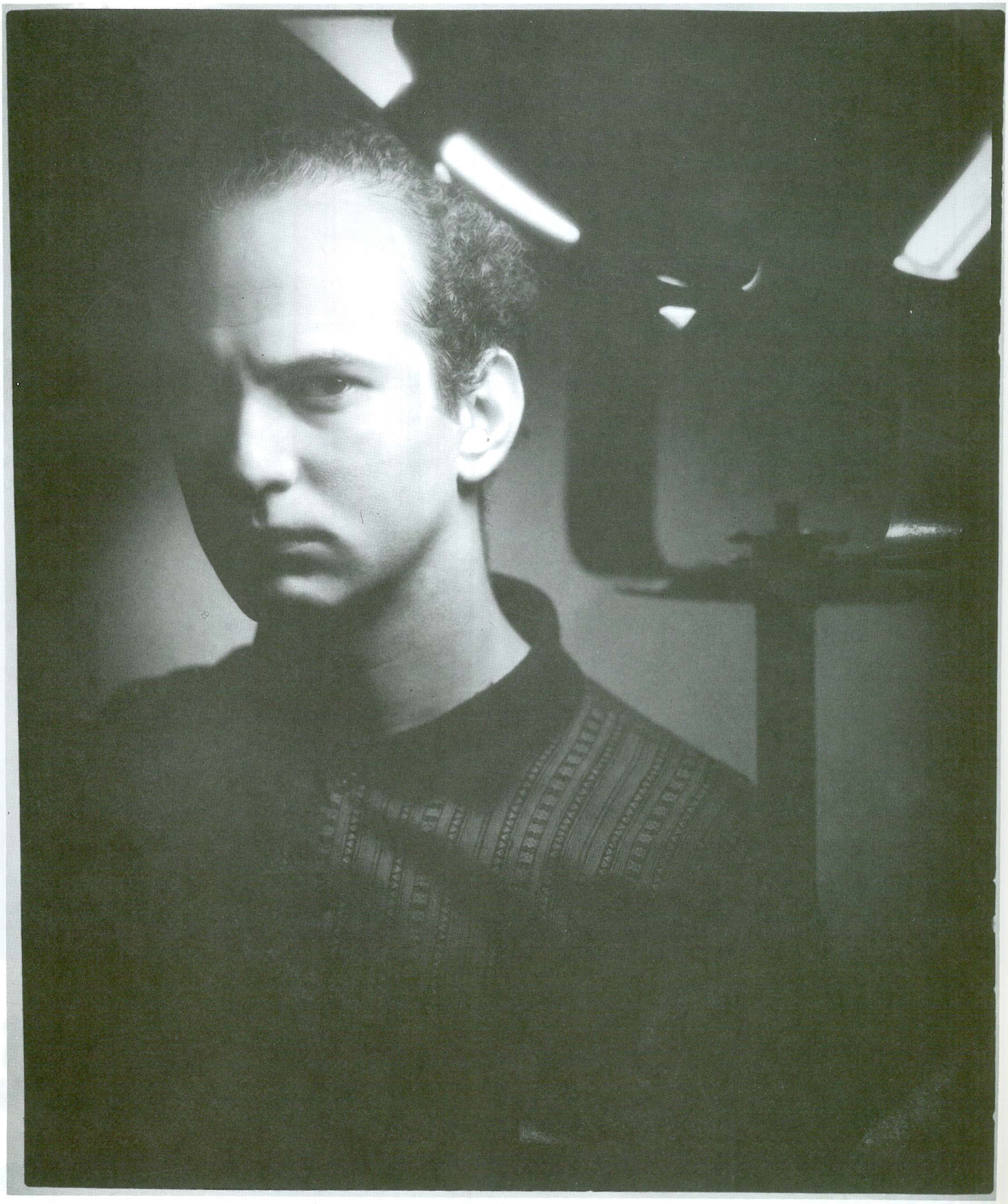
34 13 25



IRIS

INTERIORISMO LISTAS DE BODA

E. August, 3 y 12 - Tels. 23 77 25 - 23 53 01 TARRAGONA



AUTORETRAT, març 87

Carles Fargas.

El Carles Fargas va néixer amb una càmera fotogràfica sota l'aixella, en lloc d'un pa. Des d'aleshores hi viu enganxat en una mena de doble vida: la recta i seriosa als ulls immòbils de la burgesia, quan fa retrats de carnet o reportatges a preu pactat, i la bona davant la mirada inquieta de la gent menys tocada i posada, amb la qual frueix un cop ha baixat darrera seu la persiana de la botiga. En aquesta segona vida, el destre reproductor dels fets i de les cares en imatges impecables es transforma. L'ofici es converteix en passió realitzada. Les paraules, les indicacions donades al model, poden ser les mateixes, però la voluntat és molt més intensa. El Carles Fargas, com pertoca a qui usa en tot moment objectes fràgils, té l'aparença i els moviments delicats, sembla incapaç, a tothora, de cridar o de fer moviments bruscos. Tot en ell sembla com d'un trànsfuga dels temps, que s'hagués filtrat a les escorrialles del segle des de mitja dotzena grassa de dècades endarrere. El Carles Fargas té l'escaiença dels retratistes bohemis que amagaven el cap sota el vel negre mentre enlluernaven la clientela amb l'esclat del manganès. La imatge sorgeix de la seva passió per l'artesania del seu treball, que es nega a sucumbir sota les facilitats massificadores de la tècnica, tot i que no s'estigui d'aprofitar-ne els recursos més útils. El Carles Fargas s'agrada de fossilitzar racons decadents, velles contrades foragitades de les expectacions primàries, per dotar-los d'una nova intensitat estètica que els retorna a una vida de primera divisió. I, de vegades, s'enfronta a si mateix i als seus amics per a oferir-ne unes imatges, que sota l'aparença de ficció són vives i per tant noves i reals. El Carles Fargas, com un mag expert, traspassa al paper amb exactitud tot allò que capta la retina.

Pere Anguera

«Del llibre XIV IGUANES»

LES URNES I EL TEMPS

Dins de l'ampla gamma dels artistes, potser són els fotògrafs els més propensos a classificar el món i les coses que l'habiten en virtut d'uns ordres i unes maneres que els acosten a aquelles singulars sistematitzacions borgianes. Seguint una lògica particular poc compartida per la resta de mortals, la descripció dels nostres universos que fan els fotògrafs només té explicació per ella mateixa i en ella mateixa. La famosa, per coneguda, qüestió de la mirada i del temps intern de l'obra justifica i ordena a bastament la selecció de motius que cada artista du a terme.

El cas de Carles Fargas és, potser, dels més evidents i simptomàtics quant a aquestes distribucions singulars: animals, vegetals i minerals protagonitzen de manera indiscutible però compartimentada el seu treball, i sota les més diverses accepcions. La codificació de l'entorn que ell ens proposa permet veure tot un seguit de situacions en les quals gairebé mai es barregen els temes i els motius, cosa que ens fa pensar en un esperit proper al d'aquell científic que estudia minuciosament cada exemplar en totes les seves parts oblidant-ne la procedència, com una mena de catalogador infatigable de tot allò que cau en les seves mans, com un nou re-organitzador del món i les seves criatures. Obviament, aquí cal tenir en compte la qüestió de la tria apriorística dels elements a mostrar, la qual cosa clarifica i assenta, d'entrada, el tema de la subjectivitat i les seves conseqüències en la creació artística.

Les fotografies de Carles Fargas conformen, en conjunt, un breu temari que abasta, però, elements vegetals, fragments d'animals inquietants, pedres altament connotants pel seu propi temps i la ruïna com a record, i una galeria de rostres i persones que manllleven, de manera quasi metonímica, l'epígraf a les pròpies iguanes. Tot i la seva lògica especificitat, però, totes les imatges suggereixen globalment la idea d'una sèrie de vestigis continguts com en una mena d'urnes en les que el temps ha quedat suspès: urna com a receptacle isolador i asèptic que conté alguna cosa semblant a les relíquies, i també urna com a espai virtual fora de tot context, el contingut del qual és observable amb uns ulls distints dels que miren la «realitat».

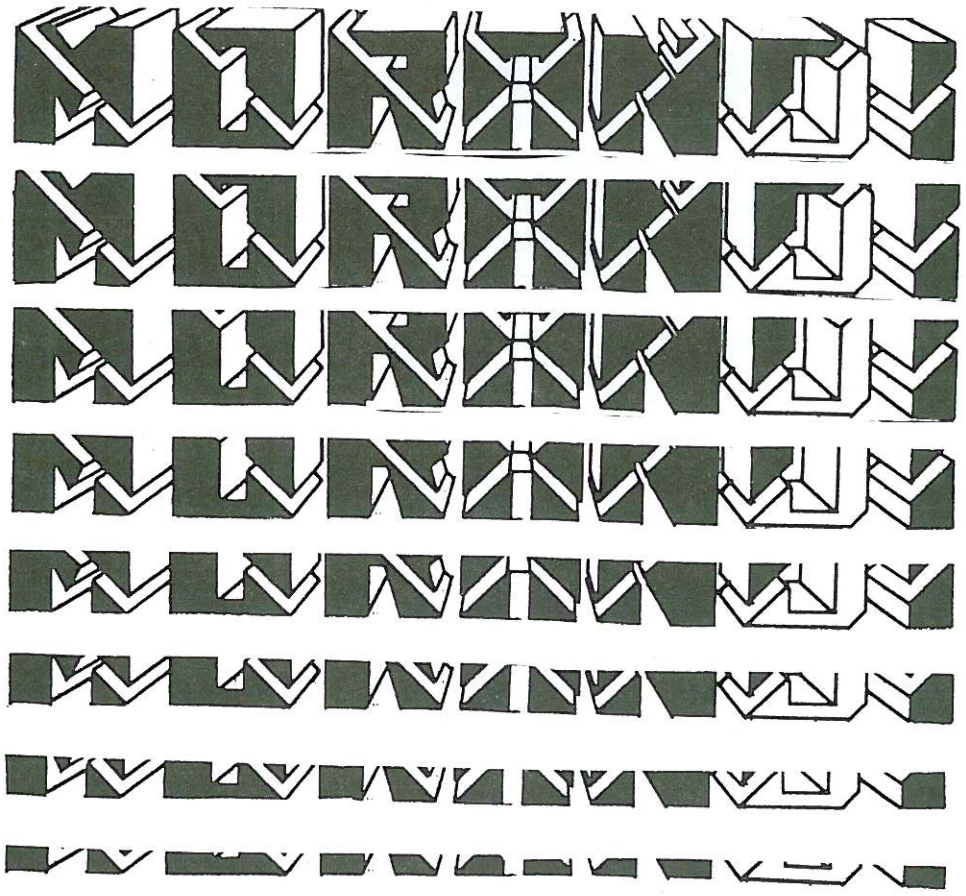
Tanmateix, la presentació de la temàtica que Carles Fargas fa no és absolutament neutra, referint-nos així a aquell aspecte d'allò subjectiu abans esmentat. La voluntat de presentar els fragments de les iguanes i dels rèptils, per exemple, tractats de manera que l'aparença de llurs escates i rugositats dóna un aspecte estranyament no animal, o la singularització de la ruïna com a temps pretèrit però no actual capaç de suggerir i despertar posicions ocultes de la memòria, dóna una clara idea del treball de l'artista no com un mer reproductor o presentador, sinó com a clar alterador de la visió que de les coses hom pot tenir, transformant-les i construint-les gairebé de bell nou: així, s'ofereix una visió pràcticament inèdita —pel contingut subjectiu, és clar— de coses i situacions que en realitat solen ésser contemplades de manera «normal», i algunes d'elles, per molta gent.

Així, els tres ordres de la naturalesa prenen en l'obra de Carles Fargas la consistència del regne individualitzat i poderós, autònom i, a la vegada, autosuficient. No hi ha rèptils amb homes, com tampoc les ruïnes o els interiors no tenen habitants. En definitiva, és l'ésser humà el que està permanentment absent de tot arreu, absent de llocs on, de manera paradoxal, la seva presència pretèrita ha deixat rastres i seqüeles considerables. Quan apareix, però, és en forma de retrat, una manera prou descontextualitzadora i, per tant, prou eloqüent de manifestar-se; a la vegada, el seu tractament és ben diferent de com el fotògraf i el seu ull tracten la resta de temes: més artificiós, més envoltat d'accessoris afegits, més provocat.

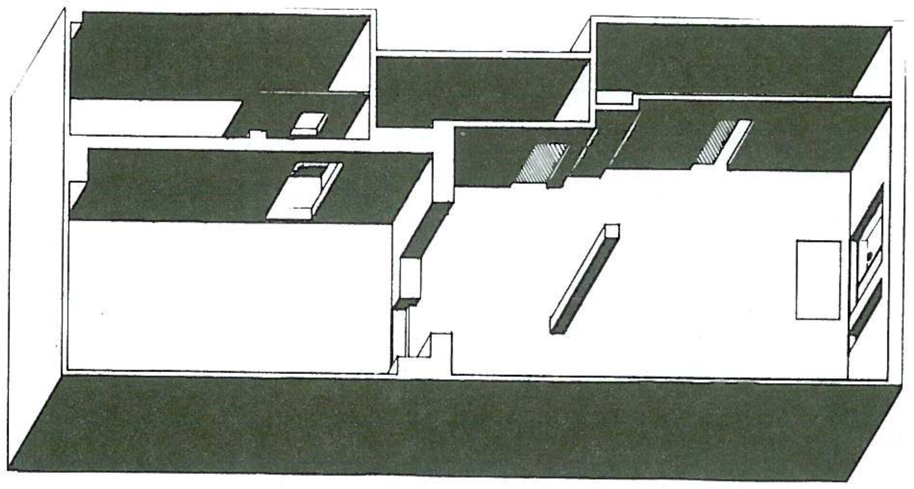
De fet, una de les qüestions que obliga a reflexionar sobre aquestes obres és el tema abans apuntat del temps intern de cada una d'elles, qüestió que origina i que, en definitiva, els atorga l'autosuficiència necessària per poder-se calibrar més justament. En la mateixa mesura que el temps intern d'una novel.la l'explica plenament, i constitueix i estructura el seu fil discursiu o narratiu, alguna cosa semblant passa en les fotografies de ruïnes i rèptils de Carles Fargas. Lluny del ritme exterior, el temps no solament s'ha deturat sinó que és exclussiu i específic de cada peça, de cada instantània.

Caldria remarcar, a més, la importància que tenen tant les disposicions estructurals i compositives de cada obra, com l'aparença final que s'aconsegueix en cada motiu representat. La insistència en qualitats texturals de murs, pedres i rèptils, la construcció arquitectònica de cada fotografia i l'especial disposició constructiva dels elements presents en les peces, conformen un conjunt d'aproximacions bastant singulars al que seria la teoria de la percepció de la realitat. Aquí hi ha, òbviament, tot el tema de la mirada de l'artista, tan determinant en la feina dels fotògrafs, i que suposa la licitud de qualsevol interpretació de caire personal. Aquest subjectivisme, doncs, li permet construir una espècie de paisatges, tant arquitectònics com ideals, que enllacen les obres amb tota l'onada representativa —en pintura o escultura— que pren l'entorn com a font d'inspiració, tergiversació, referència o, tant sovint, com a metàfora dels estats de l'home.

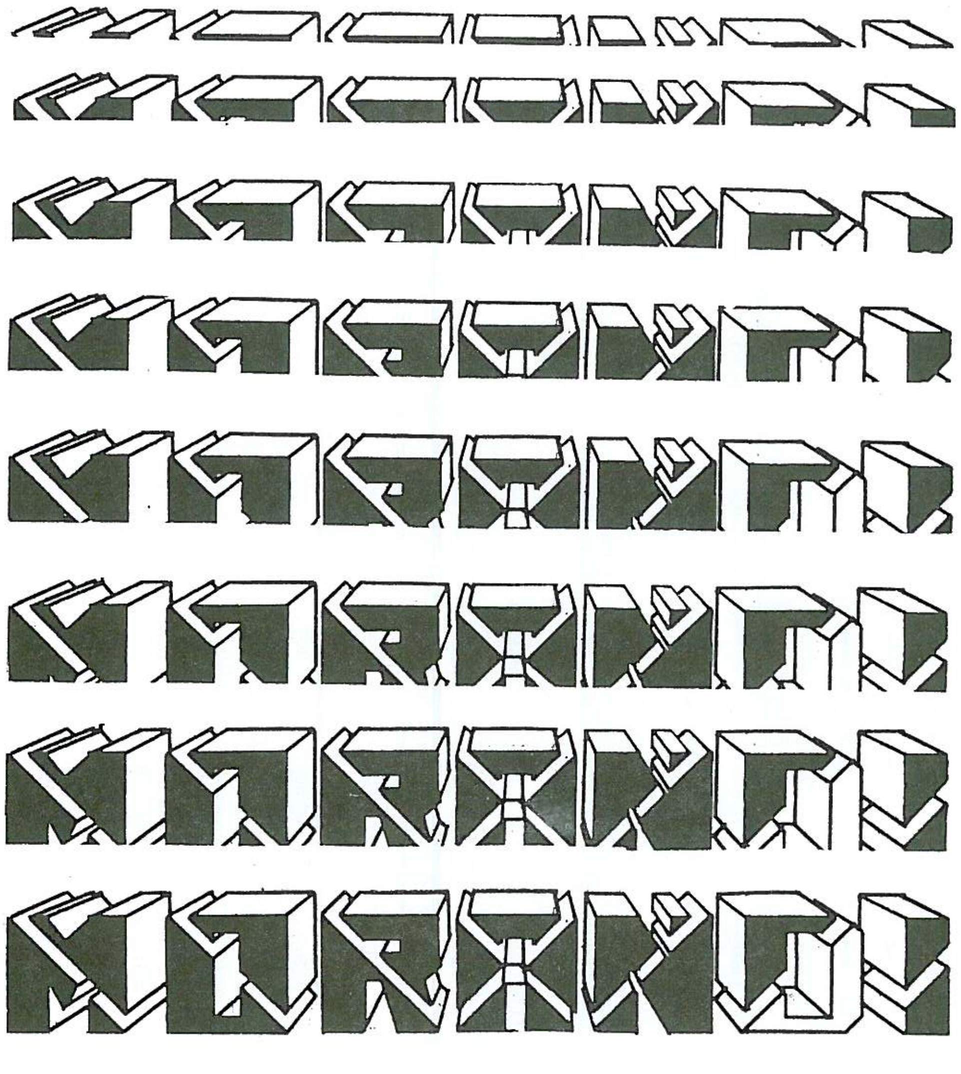
Manel Clot



ESPAIS D'ART



Pare Iglesies,1 • Tarragona 43003 • tel.(977)230456



Boutique

TINERI

C/. Jesús, 35
REUS (Tarragona)

☎ 977 / 306887

CONTRA L'OLIMPISME

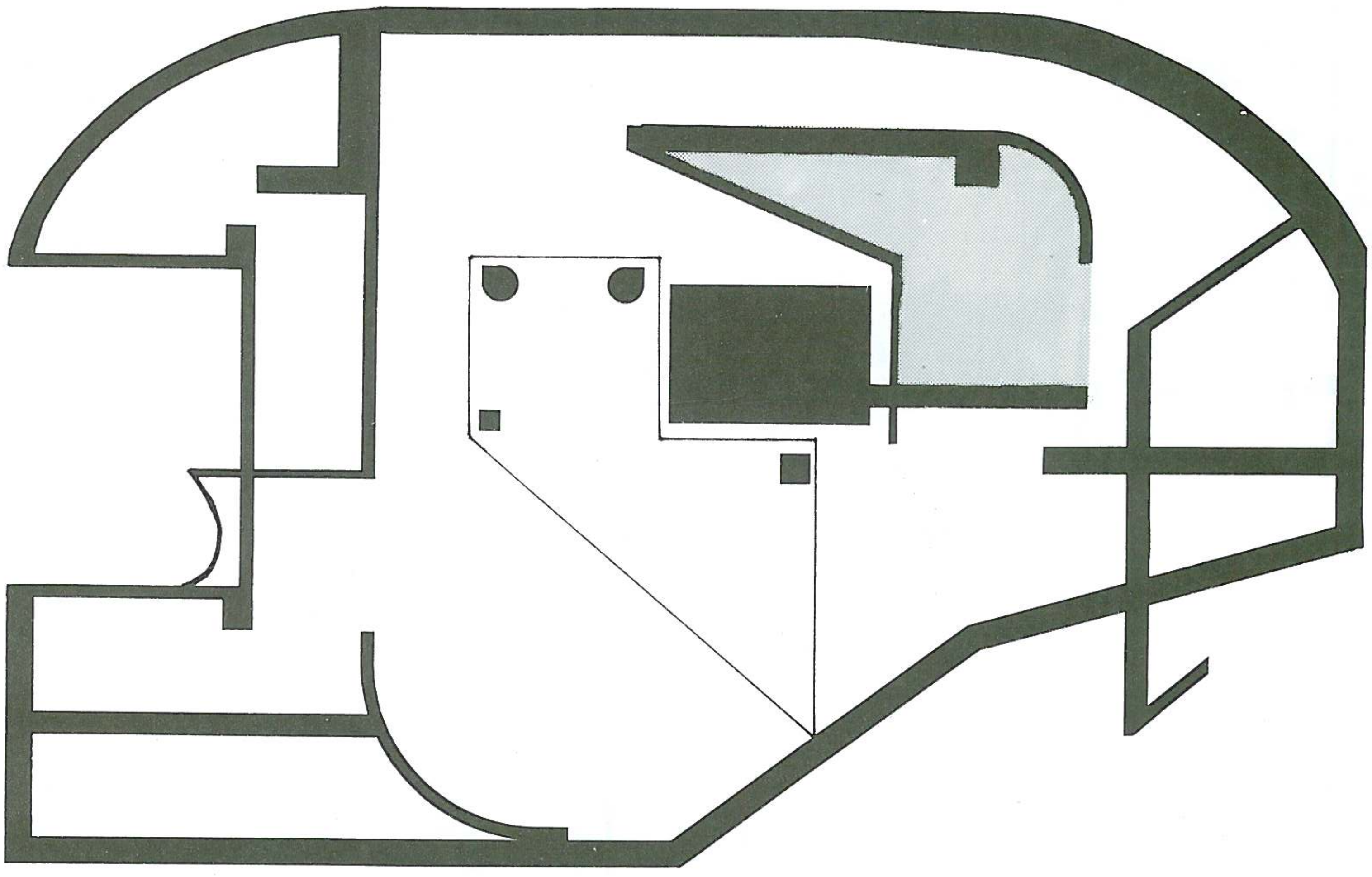
No vull estar-me de dir, per començar, que no tinc res, més aviat tot el contrari, contra els Jocs Olímpics instituïts per Hèracles a l'antiga ciutat d'Olímpia. Es més, si és que l'home-déu pot tenir una remota responsabilitat en tot l'assumpte, ho va pagar en el seu moment, quan va morir cremat pel verí de l'Hidra (i perdonin aquesta expansió). Moltes vegades, però, em repeteixo que poc s'ho podien imaginar els pobres grecs, que de la més popular de les seves festes nacionals, mil cinc-cents anys després de la seva abolició, un tal baró de Coubertin, un original, acòlit de les teories higienistes de la seva època, se li va acudir la cursilada d'establir uns jocs esportius amb un cert paral.lelisme amb el famós ritual hel.lènic. L'invent que en el fons i en la forma s'assembla a pràctiques tan odioses com les orquestacions modernes de música clàssica del Paul Mauriat, les versions de contes infantils en dibuixos animats que fan els japonesos i d'altres nombrosíssims exemples de mal gust, ha de despertar d'entrada les sospites i els recels de qualsevol home de bé.

olímpic, fins que va ser depurat, suposo que per la manca de la dosi de circumspecció que se li suposa a l'esport olímpic, lligada a un esforç físic, fisiològic, anava a dir, i que no admet l'alegria despreocupada d'un ball popular per més mogut que sigui.

Però aquestes consideracions, basades en la meva preferència personal, una mica irracional en la seva aversió als esforços físics gratuïts, no tindrien raó de ser si no hi haguessin motius de rebuig més profunds. I hi són, realment; perquè resulta que el conjunt de valors que acompanya aquests exercicis proposa un model estètic (i recordem allò de «nulle etica sine estetica») encarnat en un tipus amb calça curta, disciplinat, estoïc, que no fuma ni beu, i que s'instal.la còmodament en un tipus d'ideal reaccionari que barreja el tradicionalisme amb un determinat amor a la natura, parent del bon salvatge roussonià. Cal veure, com a prova d'això que dic, la cursileria de la cerimònia d'inauguració dels Jocs, amb flama i escenografia grandiloqüent on s'expliciten uns principis carrinclons simi-

deigs que va des de la concessió d'exclusives per vendre pegatines fins a la més sofisticada especulació immobiliària, passant per tota mena d'empreses subministradores i col.laboradores que, sota d'un discurs molt feble, fan el que fan sempre: guanyar-hi quartos. I no és per escandalitzar-se, això és el que passa a tot arreu, però aleshores, potser que calléssim amb el tema de la manca d'interès econòmic, que sembla d'un cinisme de la pitjor espècie.

I la marea se'ns ve a sobre. A Barcelona se celebrarà un espectacle olímpic d'aquí a cinc anys, i ja es prepara l'egregi esdeveniment amb un afany que omple de perspectives no immediates tota l'activitat de la ciutat i, per extensió, de tot el seu entorn geogràfic que és Catalunya. Els empresaris s'agrupen en organismes col.laboradors, totes les sopes de sobre, les pinces d'estendre roba, els sabons, les begudes de llauna, llueixen el distintiu olímpic. Si s'eixampla una carretera és, indefectiblement, per les olimpíades, els polítics d'un i altre signe es declaren més olímpics que



Sobre gustos, però, no hi ha discussió possible, i jo em guardaria prou d'expressar la meva personal opinió sobre els Jocs Olímpics, i l'entramat més subtil que els envolta, si no fos per la ingerència que els seus promotors públics i privats i propagandistes i fanàtics de tota mena perpetren sobre la meva vida quotidiana, amb la manca d'escrúpols amb què les majories socials solen exhibir les seves pràctiques.

Mirin, d'entrada, jo trobo molt més sensata qualsevol afecció personal i privada (la filatèlia, la numismàtica, l'horticultura o la zoofolia) que no pas la mania d'aplegar-se un nombre ingent de comfrares per tal d'observar els esforços de qualsevol a llançar un pal tan lluny com pugui, i no parlem de la vulgaritat primitiva que rau en la pràctica de meritar la capacitat d'algú d'aixecar pesos. Curiosament, es qualifica d'olímpiques (de divines, per tant, d'alguna manera) aquesta mena d'activitats, menyspreant altres formes d'esplaiament, com per exemple el dòmino. I cal denunciar el cas vergonyós del foxtrot, que va tenir una brevíssima trajectòria d'esport

lars a les consignes boy-scouts o, en certa manera, a la Declaració Universal dels Drets Humans, d'una ingenuïtat commovedora.

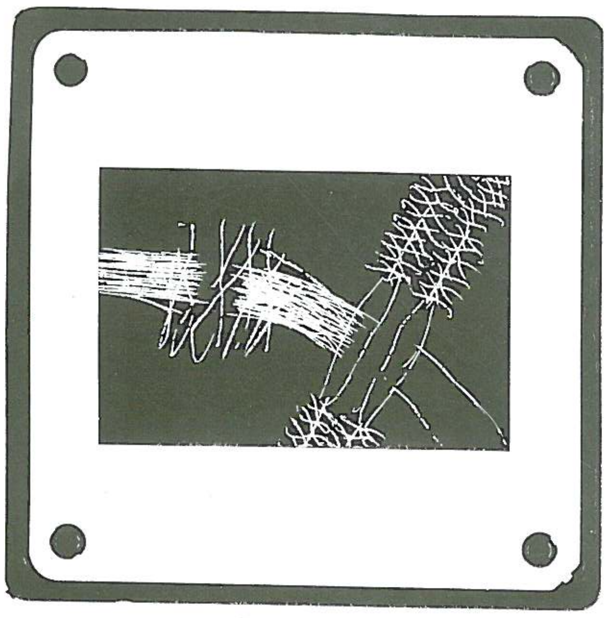
Parlo de carrincloneria i d'ingenuïtat, però no hem d'oblidar que els Jocs que van obtenir una organització més espectacular, per sintonia, si més no formal, amb el govern que els propiciava, foren celebrats a Berlín el 1936 on es va fer famosa la campana, que es va fer sentir pels cinc continents, amb la inscripció «Ich rufe die Jugend der Welt!» (jo crido a la juventut del món!), que només de pensar-hi em fa estremir per la seva ambigüetat.

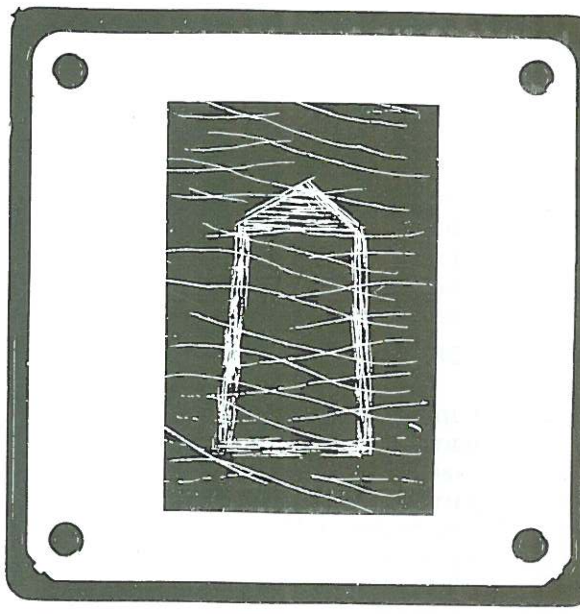
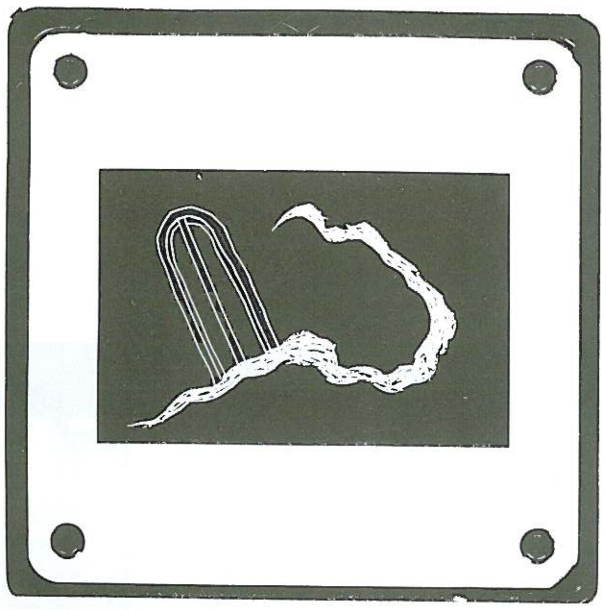
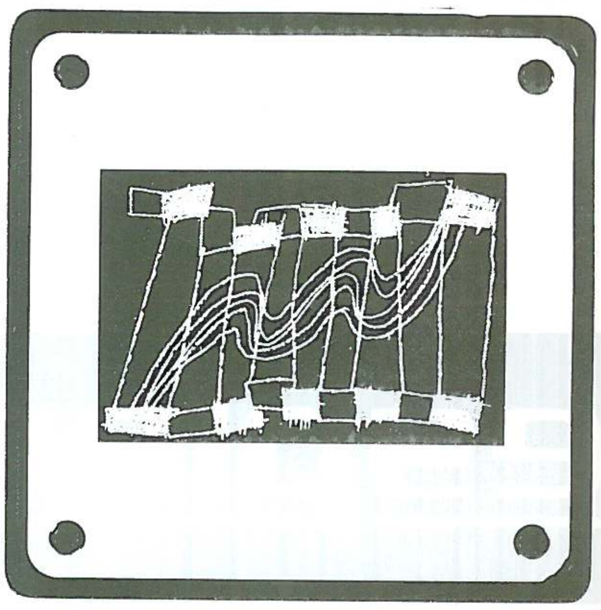
Aquest aiguabarreig de filantropia, higienisme decimonònic i autoritarisme es completa amb la fal.làcia del mite de l'esport executat per no-professionals (allò que ara se'n diu «amateurs», un gal.licisme que em sembla ridícul). La cosa va de la següent manera: l'esportista ha de fugir de l'interès econòmic, i això sembla la quintaessència de l'ideal olímpic. Potser sí, no?, si no fos perquè al voltant d'això, l'observador pot admirar una desfilada de merca-

déu (Zeus, en aquest cas), els aturats diuen que l'olimpíada portarà llocs de treball, i tothom, en definitiva, diposita la seva esperança particular en l'esdeveniment.

Tot plegat, recorda una mica una pel.lícula que s'esdevé en un poble espanyol on s'espera l'ajuda dels americans del Pla Marshall, i després de les preparacions de la visita, que canvien l'aspecte del poble fins a la indignitat, tot s'acaba, com era previsible, en no-res. La gent, quan passi l'olimpíada, tornarà a les seves cabòries de sempre i oblidarà l'esperança olímpica —una faceta més de l'ideal hortera que comentàvem. De moment, però, aquesta activitat febril em mou a aconsellar als catalans en general que, abans que el fenòmen arribi al paroxisme i se'ns ompli el paisatge d'estadis i de forasters estranyots tot fent gimnàstiques, ens preparem per possar el 1992 a l'estranger, o, si més no, tancats a casa llegint els nostres clàssics, mai no prou ben ponderats i/o passant el rosari, que són activitats que no produeixen perjudicis a qui les practiquen; i és provat.

X. Amorós-Corbella



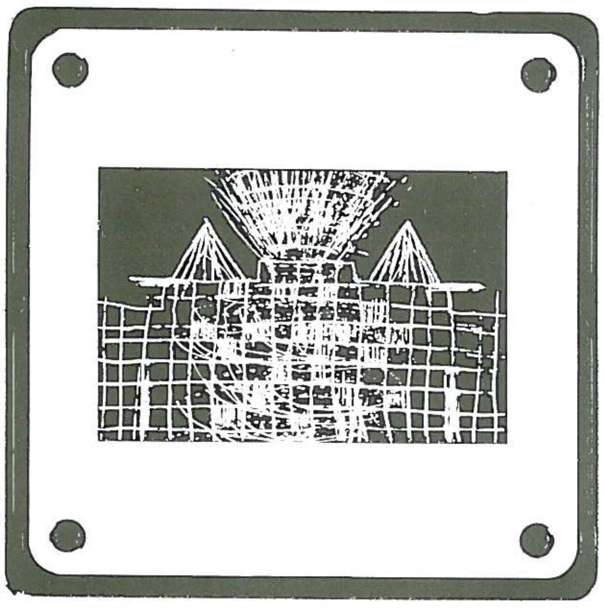
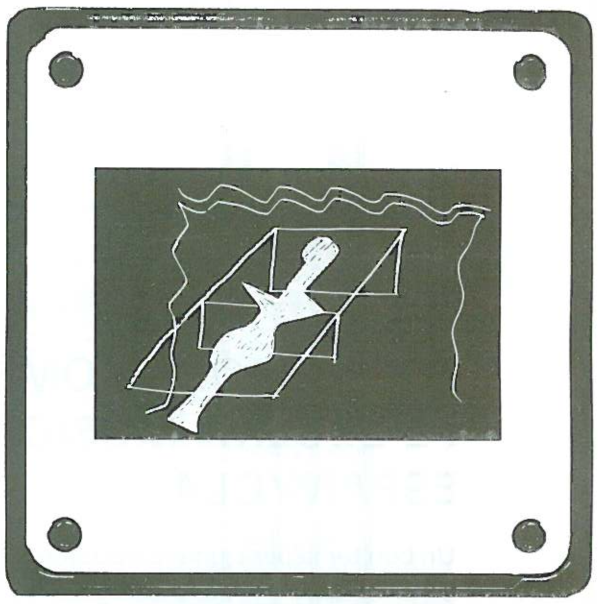
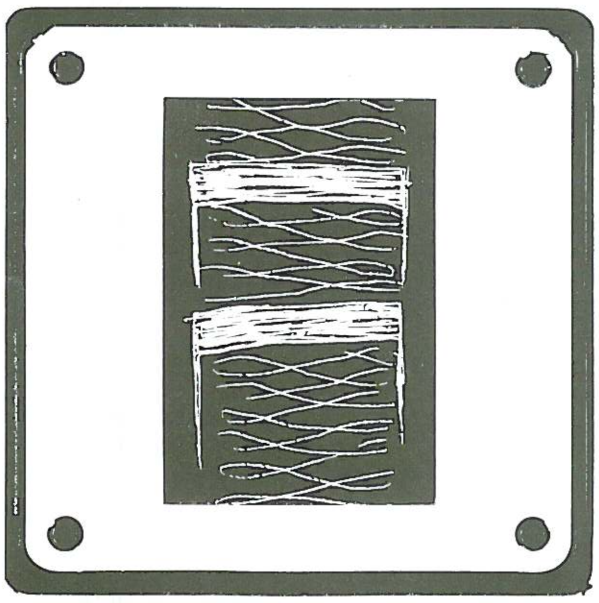
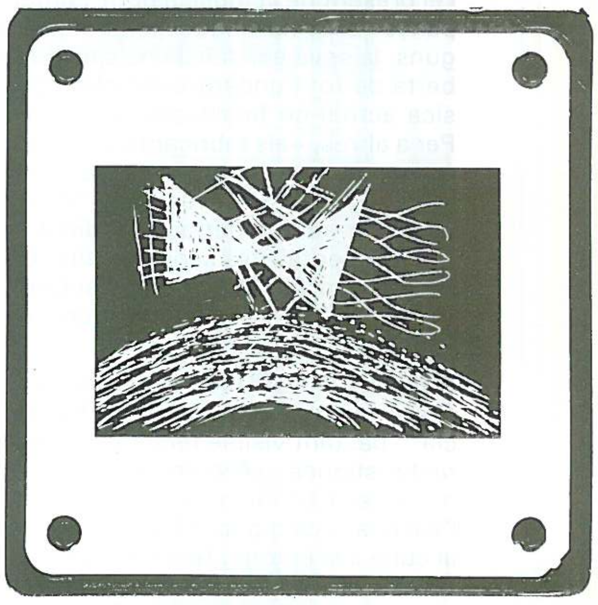




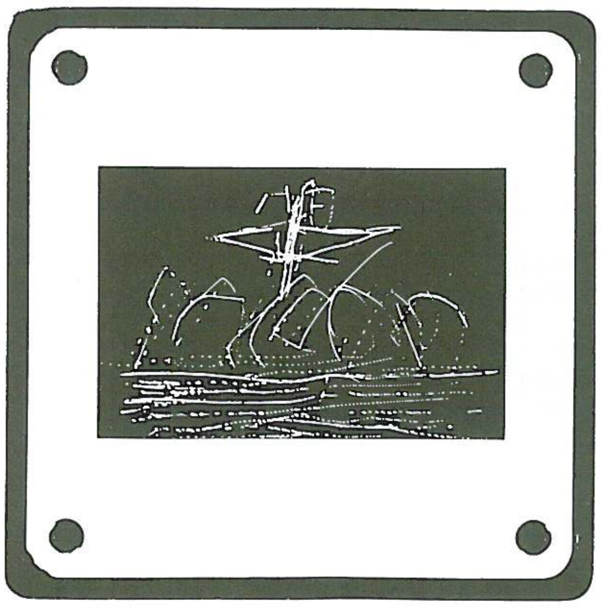
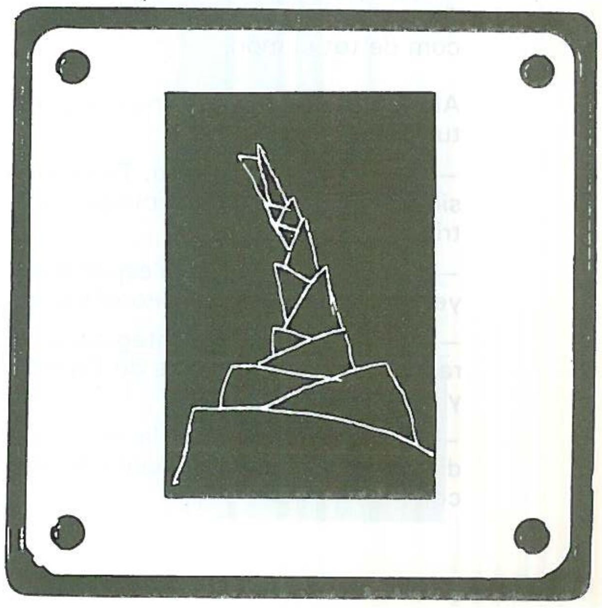
material
tècnic
artístic

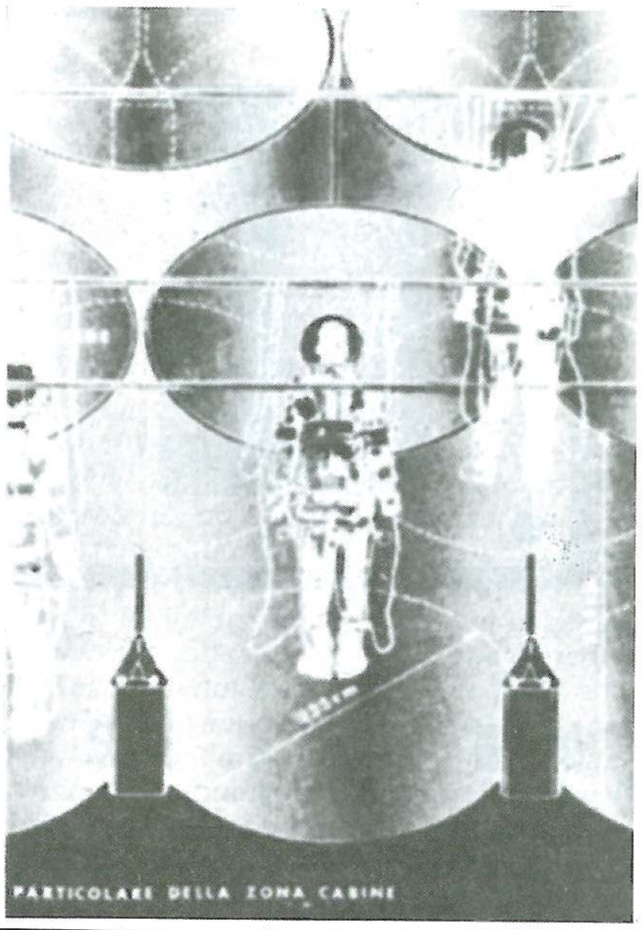
AMBRÒS

c. Batan, 23

R E U S



esplendor geometrico

ESPLENDOR GEOMÈTRICO I L'ESCENA MUSICAL ESPANYOLA

Un bon tema per a una tesi doctoral. Per omplir folis i més folis analitzant, comparant, burxant el passat i el present de la música pop? contemporània? a Espanya. E.G. ha tingut molta importància. Per a alguns, la seva existència ha sinificat «la total descoberta de tot l'underground electrònic» «que la música actual no finalitzava en l'escena pop i rock». Per a altres, «els fabricants d'una cosa si més no incomprensible», sobre la qual es podia quedar en un «no m'agrada», «van de ''muermo''», fins a convertir-se en detractors dient «són elitistes», «experimentalistes sense sentit». O també hi ha qui els ha considerat «punks electrònics», «creadors del (real) heavy metal del futur», o qualsevol altra cosa.

ESPLENDOR GEOMÈTRICO, no hi ha dubte, ha posat nerviosos a molta gent amb la seva sola presència —bastant visible tenint en compte les seves característiques. ¿A quin modern no li sona, si més no, el seu sonor nom?—, ha donat una potada a l'escena rock o pop. El seu rebuig a la cultura-rock, al culte a la imatge, fet en el qual han estat, indiscutiblement, els primers en el seu àmbit, els situa en un envejable lloc de cara al futur. La seva influència és evident en molts grups, tant de l'estat espanyol com de tot el món.

Altres possibles qüestions a desenvolupar pels estudiants:

— Esplendor Geométrico. Transición política y musical en España. De la dictadura a la música industrial.

— El servicio de correos español a través de la trayectoria de Esplendor Geométrico.

— Apocalípticos y desintegrados. Análisis comparativo de las trayectorias de Esplendor Geométrico y El Aviador Dro.

— El subconsciente y la interpretación independiente de los sueños (Freud y Esplendor Geométrico).

ESPLENDOR GEOMÈTRICO EL GRUP

La història d'ESPLENDOR GEOMÈTRICO és extraordinàriament senzilla. Comença quan Arturo Lanz, Gabriel Riaza i Juan Carlos Sastre deixen Aviador Dro y Sus Obreros Especializados per treballar de forma més satisfactòria. Van gravar coses amb el seu petit però efectiu equip. Aquest fou ampliat una mica més tard; es composà d'un sintetitzador Korg MS 20, eco, una caixa de ritmes de les més tronades, guitarra —només utilitzada al principi— i cintes tractades.

Mentrestant, a Düsseldorf, Ata Tak, el segell de Der Plan, prepara un LP recopilatori de grups de tot el món. Es fa públic un anunci al New Musical Expres i a altres llocs. Representant a Espanya ha d'aparèixer una cançó del grup barcelonès Xeerox; però, a la fi, pensen que el seu nivell no és encara prou alt i se'n desdiuen. Ata Tak fa saber el projecte al conegut crític Diego A. Manrique; el qual, al seu temps, ho comunica a ESPLENDOR GEOMÈTRICO, que hi envia una maqueta primitiva amb quatre temes. Un d'ells, **Moscú está helado**, és seleccionat.

A Madrid, E.G. ja ha fet quatre actuacions. A l'última presenten el seu primer disc. En aquell moment, quan no hi havia segells dels anomenats independents ni per editar pop-rock, no tingueren més remei que treure el single pel seu compte, contractant els serveis d'una empresa dedicada a aquests afers, amb seu a Pamplona. Surt també **Fix Planet** (que en un principi es titulava **What Next, Humans?**) i E.G. comencen a rebre cartes, la seva música té una resposta, provoca revulsió, indiferència o admiració. I també seguidors. Més tard, fins i tot influenciarà sensiblement a altres grups.

Els records d'aquells primers anys es barregen, àdhuc pels seus protagonistes, es fan fonedissos. En aquella època tenien una ideologia política determinada, expressada en alguns pamflets. Aviat la deixaran de banda i el seu treball esdevindrà exclusivament musical. Les entrevistes són, a vegades, kamikaze. Juan Carlos es presenta al Rockola amb samarretes de «tablaos flamencos» (molt abans de la moda «torero») per provocar els moderns. A un interviu radiofònic els tallen en sec ja que diuen coses massa fortes de la gent de la «nueva ola» de llavors, fet que suposarà el boicot i el silenci de E.G. per part d'alguns mitjans de comunicació i camarilles. A ells no els importa i molt aviat perden qualsevol relació amb el que esdevindrà la «movida madrileña».

Arturo estudia història, Gabriel és funcionari de presons, Juan Carlos entrarà més tard a treballar en un estudi de gravació. No s'han plantejat mai viure de la música. Es només un hobby. No tenen cap pretensió artística ni filosòfica, encara que la gent s'imagini, a vegades, cabòries envers ells.

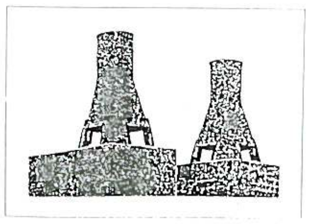
Juan Carlos deixa el grup a les darreries de 1981, després de **EG1**. E.G. es converteix en un duo. Malauradament, Gabriel és traslladat a Melilla, fet que dificulta molt les possibilitats de treball.

Després de l'aparició del primer LP, hi ha un bon temps de silenci, només trencat per algun tema aparegut en compilacions. Finalment, el 85 es publica el seu segon LP i sembla que tornen a emprendre un cert ritme continuat de treball. Àdhuc els ve de gust fer actuacions en directe. Toquen tres dies a una sala d'art de Madrid, amb força afluència de públic. I després, al festival «Divegences / Divisions» de Bordeaux, compartint cartell amb Laibach, Vivenza i altres, i a Roma, on la primera part

està a càrrec de Giancarlo Toniutti, l'anomenat «Nou Maurizio Bianchi».

Ara, ja torna a fer temps que no han editat res. Hi ha material per a un possible tercer LP. Arturo és a París, amb intencions de convertir-se en diplomàtic. Gabriel segueix a Melilla, s'ha emportat l'equip allà, comparteix un local d'assaig amb un grup de tecno-pop d'aquesta ciutat, i molt sovint toca, prepara noves cançons. Els dos estan, des de fa anys, molts desconnectats de l'escena musical i dels nous grups. No hi ha massa coses per explicar sobre ell, encara que es podria fer un llibre de sucoses anècdotes.

Totes les elucubracions que es puguin fer seran gratuïtes. Només són dues persones que, a vegades, fan música, la premsen i la posen a la venda. A algunes persones, els agrada. Són ESPLENDOR GEOMETRICO.



QUÈ FER? ESPLENDOR GEOMÈTRICO. EL SEGELL

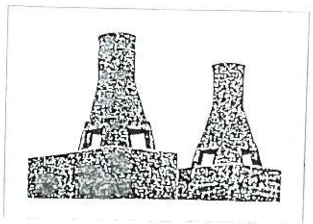
Quan Arturo, Gabriel i Juan Carlos van començar a fer cançons, com ESPLENDOR GEOMETRICO, tenien molt clar que el que a ells els agradava fer, no hi hauria cap companyia discogràfica a l'estat espanyol que ho volgués editar. No hi havia més remei que buscar-se la vida com fos, publicant a l'estranger, o per ells mateixos. Andrés Noarbe, un amic, aviat s'encarregaria de tot el referent a organització, correspondència i altres afers. Constituint el quart membre, a l'ombra, de E.G., i l'únic que donava una pràctica dedicació exclusiva.

El single i el long-play el van encarregar a una companyia, de les que pagues, envies el master i et tornen el disc ja premsat i amb tots els tràmits legals fets. E.G., després, els posaren a la venda. Cóm? Doncs a unes poques tendes especialitzades de Madrid, per correu als seguidors i al públic que escrivia al famós apartat 14.325 de (28080) Madrid sol.licitant informació, o mitjançant, especialment als països estrangers, distribuïdors especialitzats en música electrònica (Rip Off, Normal).

A finals del 84, Gabriel legalitza un segell propi, Esplendor Geométrico Discos. Andrés creua els dits, recull alguns diners i es disposa a tirar endavant la idea que ja feia temps tenia al cap: la creació d'un segell discogràfic dedicat a la música electrònica, que ompli el buit existent d'aquest tipus de música. En principi, per editar els treballs de E.G. grup i, si la cosa va bé, produccions d'altra gent. Surt, amb portada de luxe a tot color, **Comisario de luz / Blanco de fuerza** i les 500 còpies s'exhaureixen en poques setmanes. Sembla que, encara que a petita escala, hi ha ganes d'aquest tipus de música. Uns mesos més tard, surt la segona referència, un recopilatori amb quatre grups dels soterranis de Barcelona, que havien tret coses en cinta però mai, fins ara, en disc. També en uns pocs mesos s'exhaureix.

Ampliació de capital i més lp's: Asmus Tietchens, Avant-Dernière Pensées, Comando Bruno, Conrad Schnitzler, De Frabriek... Paral.lelament, E.G. es converteix també en editora de cassettes, amb catorze referències fins ara. Comença així mateix la distribució de material aliè a la companyia: cassettes del segell ADN de Milano i dos lp's anglesos d'un dels artistes forts de la companyia, Asmus Tietchens, que àdhuc agafa una certa popularitat aquí. Andrés, ningú sap quan dorm, segueix fentho tot sol, des de contestar las cartes fins fer i enviar els paquets, passant per seleccionar i contactar els músics que publica, fer de «manager» d'E.G. grup, portar la comptabilitat, enganxar els segells (de correus), anar a la CBS a premsar els vinils... Pel que es veu, té autèntica vocació d'editor. Publica la música que li agrada i això li permet, tenint en compte que els tiratges encara són bastant esquifits, guanyar-se la vida.

La música electrònica comença a donar diners, no massa és clar. A l'horitzó, noves edicions, treballs recents de noms coneguts ja, debuts d'altres encara inèdits i l'objectiu de treure quantes més referències millor, si bé sense rebaixar l'exigència i el rigor que vol que tinguin totes les sortides del segell.



ESPLENDOR GEOMÈTRICO EL GRUP STUFF

1. **Necrosis en la poya / P.I.E. / Negros hambrientos.** 7'.45 rpm. Març 81. Encarregada a la companyia Tic-Tac. 500 ex.

Aquest és el debut discogràfic de E.G. i el seu ítem més buscat, ja una veritable peça de colleccionista. El seu origen no està encara del tot clar. Es veu que, un cop acabada una de les seves primeres actuacions, un misteriós individu es va dirigir a ells, tot dient-los que estava disposat a pagar l'edició d'un disc sense voler res a canvi. Les tres peces, enregistrades, com la resta del material, pel mateix grup, amb un magnetòfon, pertanyen a la segona i més crua època, dues inclouen veus.
Per a una part dels seus fans, com Graham de S.P.K., el millor que mai hagin fet.

2. **Moscu está helado** al sampler **Fix planet**, 12'.33 rpm. 1981. Ata Tak (Düsseldorf, Alemania).

Un tema de la seva primeríssima època enregistrat pocs dies després de la separació d'Aviador Dro. L'estil, on no resulta difícil reconèixer una certa influència de Der Plan, està més a prop del pop. A la contraportada del disc, un petit text-manifest.

3. **EG 1**. Cassete c-50. Setembre 81, E.G. 300 ex.

Inclou deu temes no titolats, encara que sí que en tenen («Muerte a escala industrial», «Quince años tiene mi amor», «Destrozaron sus ovarios», «Apoyarse en las propias fuerzas», etc...). El darrer producte on utilitzaren textos. El so ha canviat, ara és més rítmic, percussor, personal. Un tema es converteix en sintonia d'un programa de la ràdio USA.

b - «EG 1» Segona edició. Datenverarbeitung (Bonn). Maig 82.

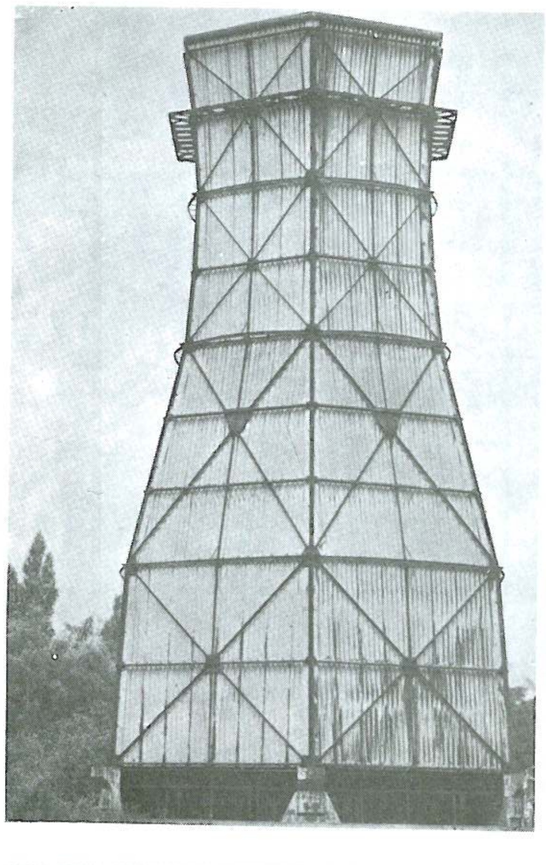
c - «EG 1» Tercera edició. Ortega y Cassette (després Extensión S.V.L.) - Barcelona. Gener 85.

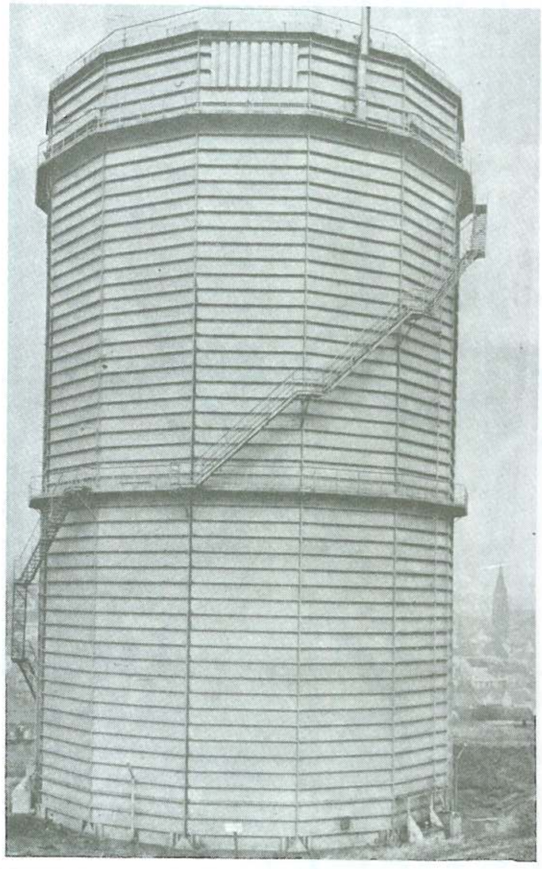
d - «EG 1» Quarta edició. Esplendor Geométrico Cassettes, amb dues portades diferents a les anteriors. En una, els forns nuclears, logotip de l'empresa. A l'altra, una xerocòpia en color d'un estrany paisatge.

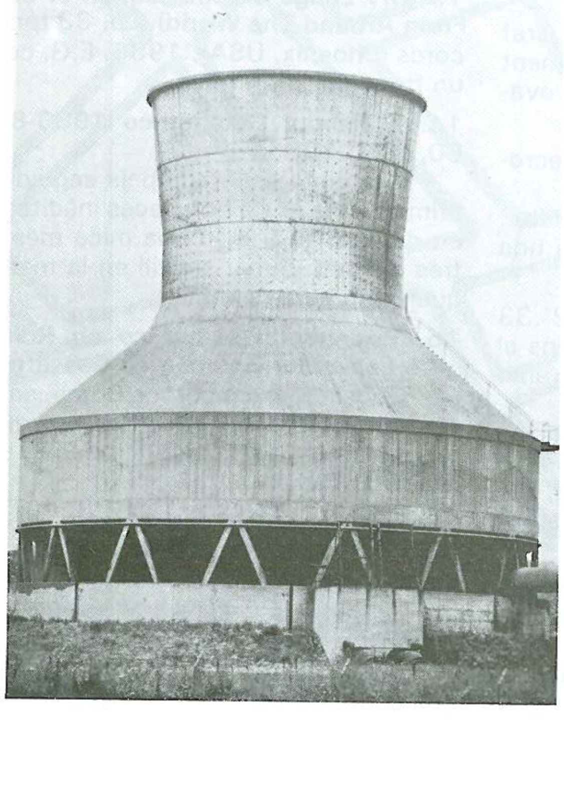
4. **Sinn & Form** Cassette sampler c-60. Datenverarbeitung (Bonn). 1982. Dos temes de E.G.: «Cuarenta años nos iluminan» i «Fungus cerebri». Amb booklet.

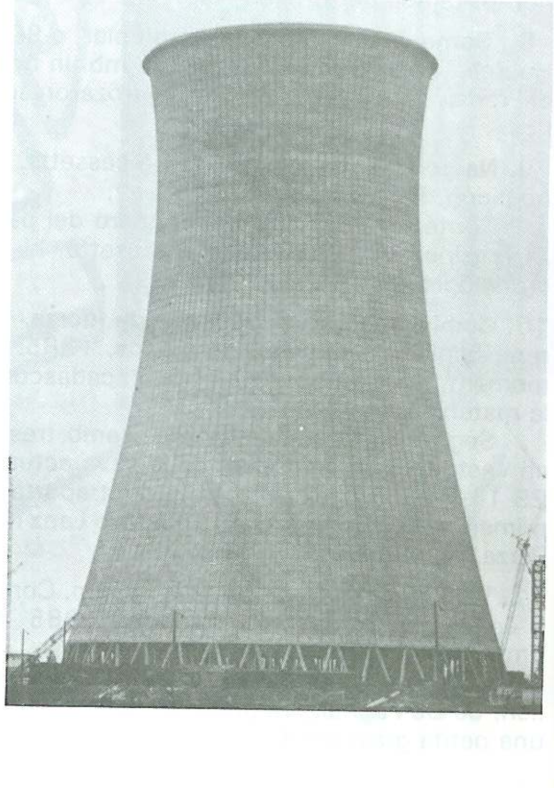
5. **El acero del partido / Héroe del trabajo.** 12'.33 r.p.m. Tic-Tac. Setembre 82 (gravat el març).
a - 1ª ed. 500 ex. amb una portada diferent a
b - dues edicions successives de 500 ex.

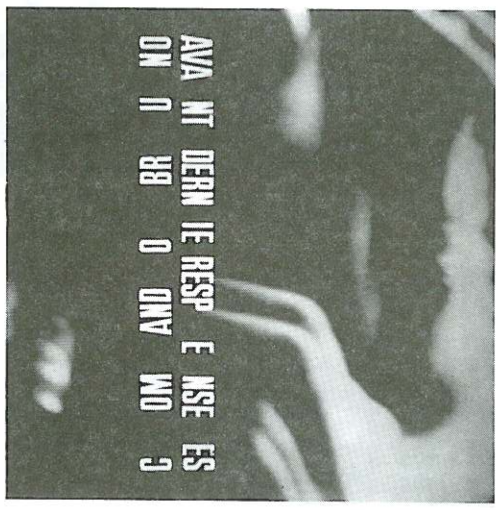
Primer lp de E.G. i primer treball després de la marxa de Juan Carlos. Nou temes instrumentals que confirmen el seu únic i inimitable estil.











6. **Neuengamme.** Lp compilatori editat pel segell anglès Broken Flag el març 83, amb la peça «Trabajo y Vigilancia» de E.G. La tirada és molt curta.

7. **Neuengamme.** Reedició en cassette de l'anterior lp, també per Broken Flag.

8. **Some Waves.** Cassette-sampler c-90. Graf Haufen Tapes (Berlin). Abril 83. Amb un fragment del tema, ja publicat a EG1, «Destrozaron sus ovarios».

9. **Necronomicón** nº 1. Fanzine-cassette. Necronomicón, Puertollano (Ciudad Real).

Conté un fragment de «El acero del partido». Al fanzine que acompanya la cassette, hi ha una cronologia del grup.

10. **Comisario de la luz / Blanco de fuerza.** 12'.33 rpm. Esplendor Geométrico Discos, 1985. Fins al moment, dues edicions de 500 ex. cadascuna amb la mateixa portada.

Segon llarga-durada de E.G., amb tres temes en «estudi» i un en directe de la seva actuació del 23-11-84 a Espacio «P». A la contraportada, per primer cop surten les fotos (d'Arturo Lanz i Gabriel Riaza, no, al revés).

11. **Transatlantic Overdub.** 12'33 rpm. Compilatori editat per De Fabriek (Holanda). 1985. Només amb 250 còpies.
La peça de E.G. es diu «2-Ti-2». Richard Van Dellen, de De Fabriek, va posar-hi, precedint el tema, una petita gravació de Radio Alicante.

12. **Kalasnikov.** Cassette recopilatori c-90, amb diversos grups de Madrid, editat per A (Àngel) al 85. E.G. aporten una cançó.

13. **Dry Lungs (A Compilation of Industrial Music From Around The World).** Lp. 33 rpm. Placebo Records (Phoenix, USA), 1985. E.G. col.laboren amb un fragment d'un tema.

14. **Esplendor Geométrico 1980-81.** Cassette-c 60, EKG, 1986

Una cinta esperada pels seguidors de E.G. La primera cara porta nou peces inèdites, del 80, dues en directe. La b 4, d'una mica més tard, amb els tres del seu primer senzill en la mateixa versió en què foren editats en disc.

15. **Esplendor Geométrico en Roma (24-3-86),** c-45 Esplendor Geométrico Cassettes.

Quasi tot el concert de Roma, amb coses inèdites i temes ja publicats en altres versions. L'única mostra ampla del so actual de E.G. en viu disponible oficialment.

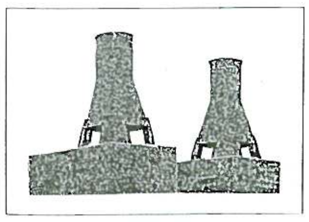
16. **EGK Compilación** c-45 sampler EGK.
Inclou extractes de (3), (14) i (15), més fragments d'altres grups i músics.

Apèndix:

Més artefactes i «xorrades» per als fans-completistes, de més difícil obtenció, enumeració i recopilació:

— Un munt d'articles i entrevistes, publicades a diverses revistes i fanzines d'una bona quantitat de llocs.
— Cintes pirates amb les seves actuacions, així com algunes entrevistes radiofòniques.
— Cartells, programes de mà de les seves actuacions (especialment la de Roma).
— Un vídeo (no tenim més dades) on es van piratejar alguns segons d'un tema d'ESPLENDOR GEOMETRICO.
— Diversos anagrames que han anat posant a les capçaleres de cartes, edicions,...
— Fotos
— Treballs, encara inèdits, de Gabriel Riaza en solitari.
— Maquetes i gravacions a l'assaig d'El Aviador Dro amb Arturo i Gabriel, i també amb Arturo, Gabriel i Andrés.
— Actuació d'El Aviador Dro amb Arturo i Gabriel a un programa televisiu.
— Tres singles de El Aviador Dro amb Arturo i Gabriel: **Chica de plexiglás / Láser** (Movieplay), **La Visión** (tema del que Gabriel es co-autor) / **Hall 9000** (Movieplay) i **Rusos SA** (Dro).
— Catàlegs de discs i cintes.
— ...

Santiago Palos



TREBALL I VIGILÀNCIA

Esplendor Geométrico Discos i Cassettes ha publicat i ha augmentat la discografia i el currículum dels següents grups i/o músics:

ASMUS TIETCHENS - Hamburgo
«Geboren, um zu dienen». (lp)

AVANT-DERNIÈRE PENSÉES - Barcelona
«Radiante porvenir» (lp)
«Muestras sin valor» (lp amb Comando Bruno)
Tema en tres parts, «Radiante porvenir», al sampler Barcelona.

CAMINO AL DESVÁN - Barcelona
Temes «La escarcha», «Espejismos», «La fuga de los cuerpos» i «Enseñanzas oblicuas» al lp recopilatori de grups de Barcelona
«Actuación en Transformadors, 22-abril-86» (cassette c-45).

COMANDO BRUNO - Andújar, (Jaén)
«Muestras sin valor» (lp amb Avant-Dernière Pensées)
«Manual de persistencias», cassette c-60, firmada com Rafael Flores (que és C.B.).

CONRAD SCHNITZLER - Berlín
«Consequenz II» (lp amb Wolf Sequenza)
«Consequensus» (una c-45 molt peculiar. Sobre les bases fetes per Schnitzler & Sequenza, De Fabriek creen la seva música). Edició limitada a 50 còpies.

DE FABRIEK - Zwoelle-Holanda
«Het Terrein» (cassette c-60)
«Consequensus» (c-45 amb Schnitzler & Sequenza)
«Made in Spain» (lp, ed. limitada de 529 exemplars, portada de sac).

DOENADO EL UR - Barcelona
«Desde los gestos de un viejo Ur» (c-60)

FRANCISCO LÓPEZ - Madrid
«Arañas» (c-40).

JABIR - ?
«Vuelo por las alturas de Xauen» (c-60)

LA OTRA CARA DE UN JARDÍN - Palencia/Madrid
«Breve jornada por un jardín cerrado» (c-46)

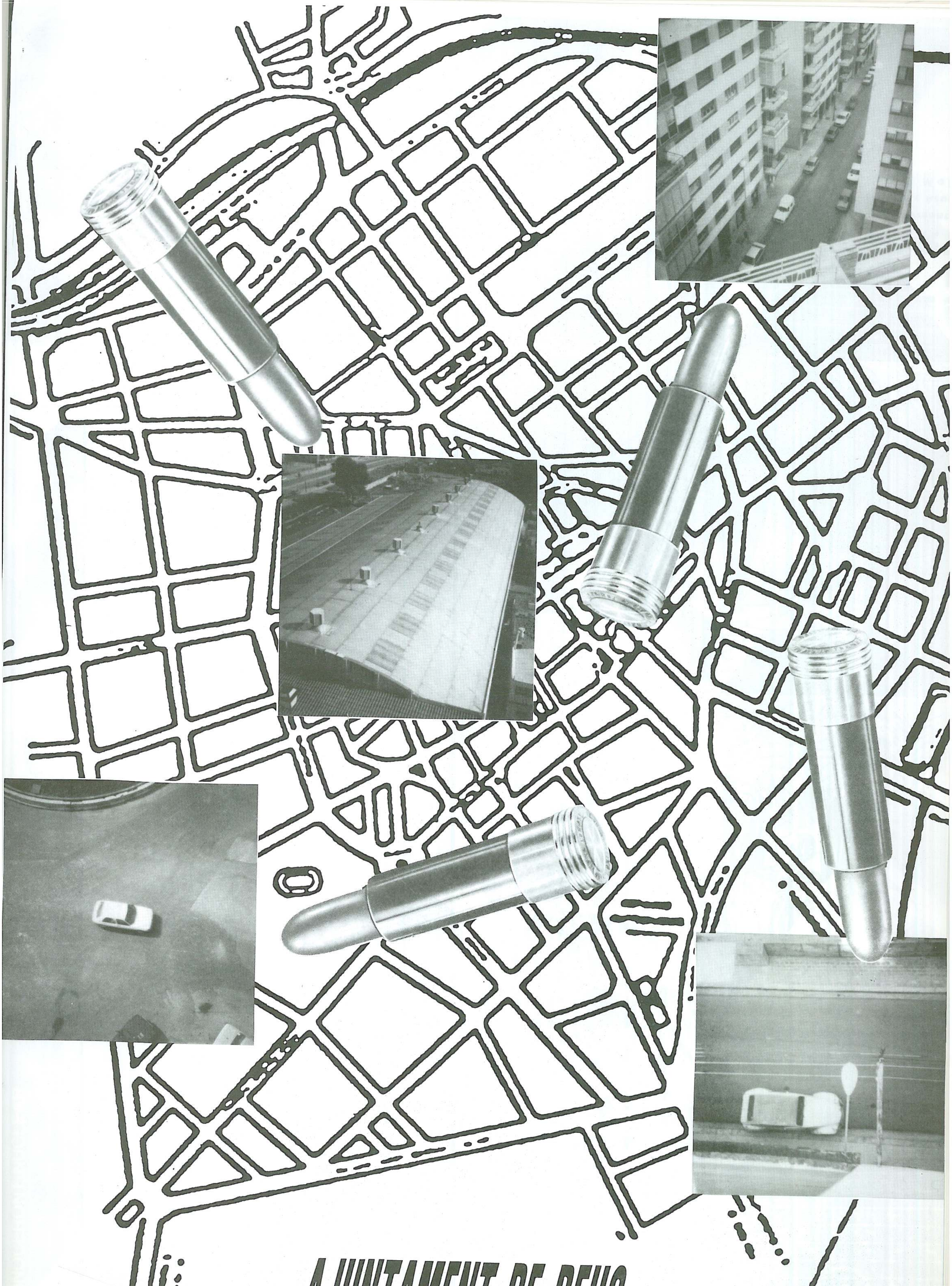
MELODINÁMICA SENSOR - Barcelona
Temes «Villa Urania», «Por Tatiana» i «Axial» al recopilatori de Barcelona.

RAFAEL FLORES - Andújar (Jaén)
(Veure Comando Bruno)

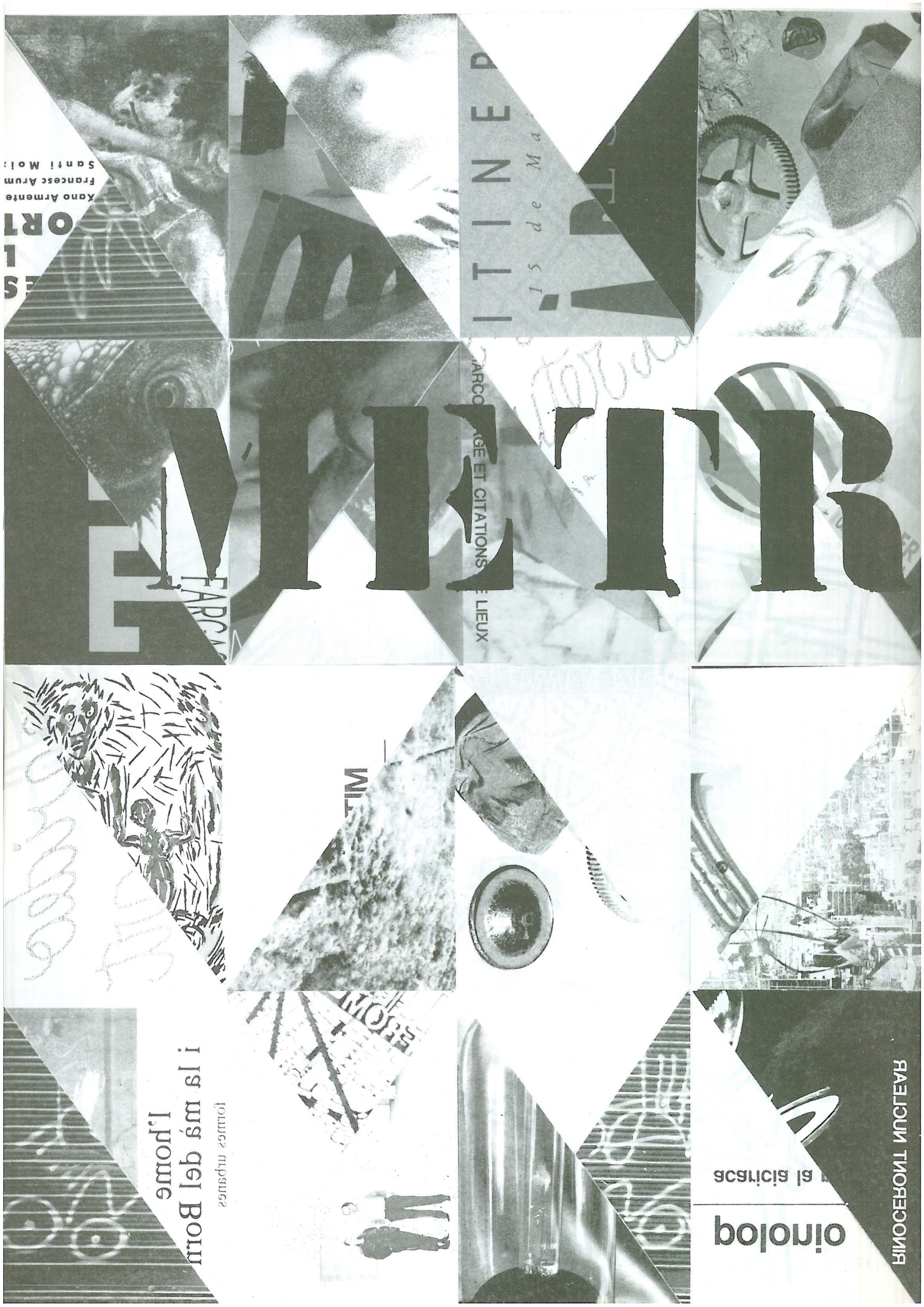
32 GUAJAR'S FARAGUIT - Barcelona
Temes «Internoia», «Preterpret» i «Melanges 4 & 5» al sampler Barcelona
«Crom-48» (c-48)

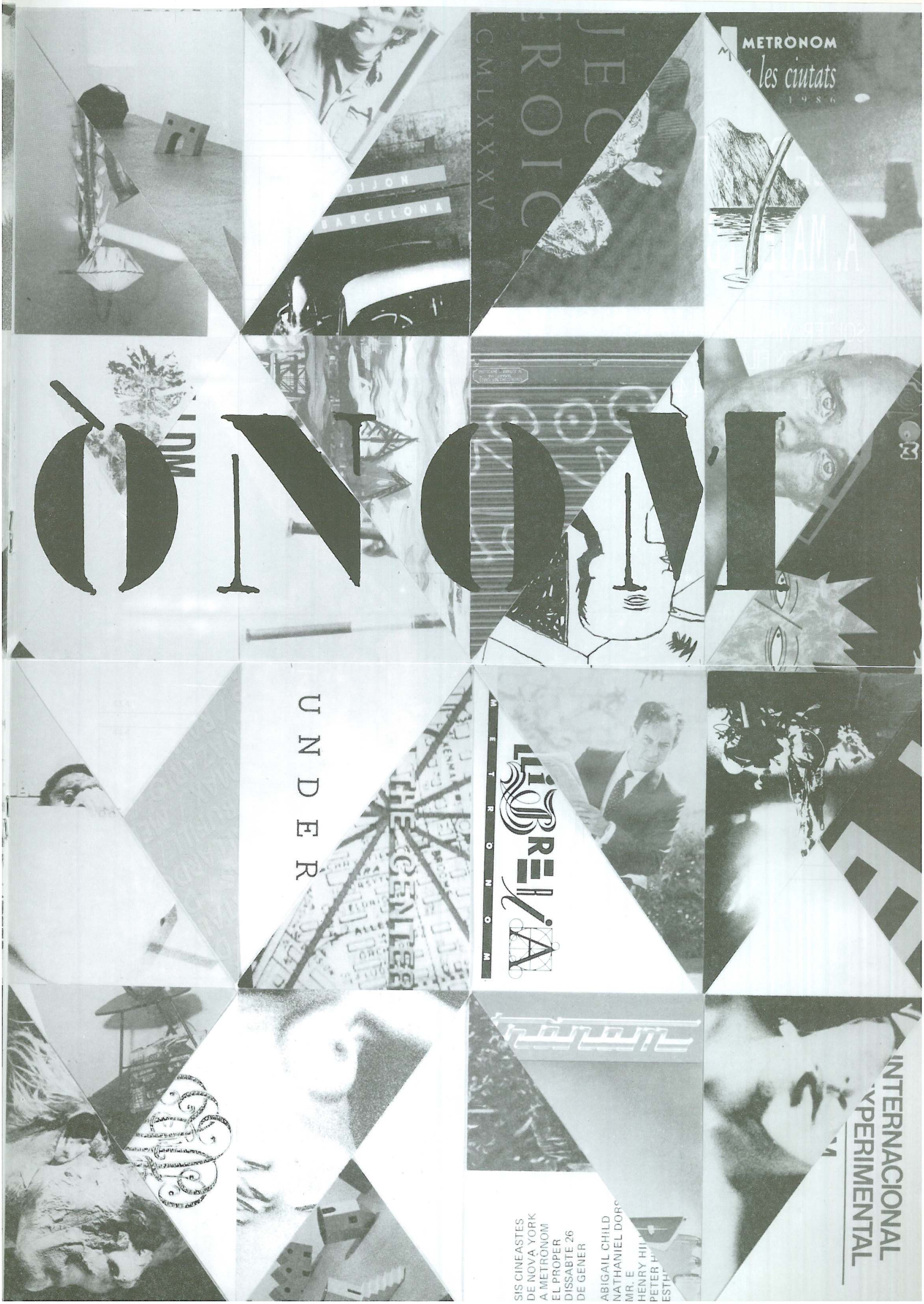
VÍCTOR NUBLA - Barcelona
«Dance music» (c-46)

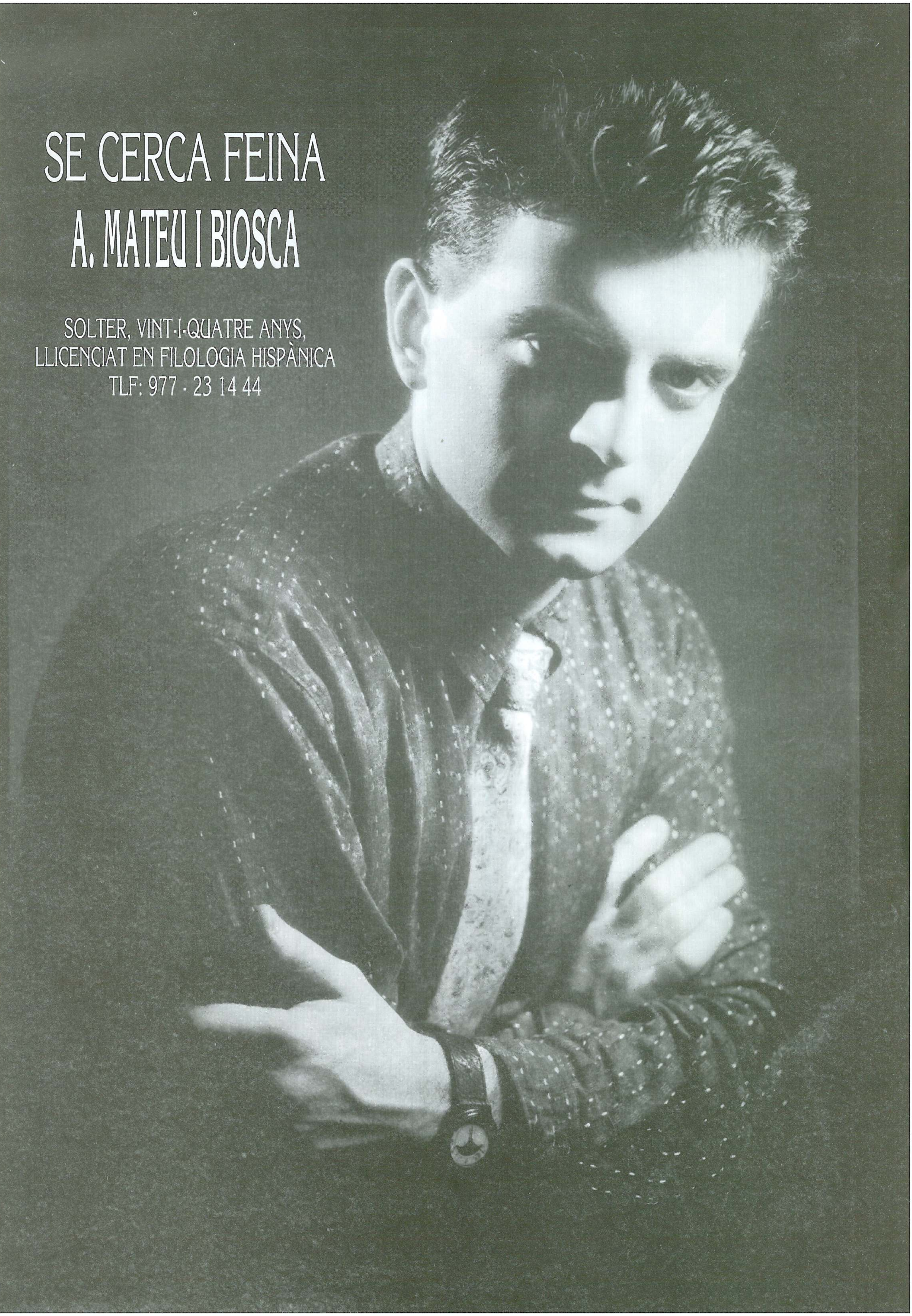
WOLF SEQUENZA
«Consequenz II» (lp amb Conrad Schnitzler)
«Consequensus» (c-45, amb C.S., i, per sobre, De Fabriek).



AJUNTAMENT DE REUS


METR
ITINER
15 de Ma
Xano Armente
Francesc Arum
Santi Moi
GE ET CITATIONS
LIEUX
FARCA
l'home
i la mà del Born
formes urbanes
polonio
RINOCERONT NUCLEAR

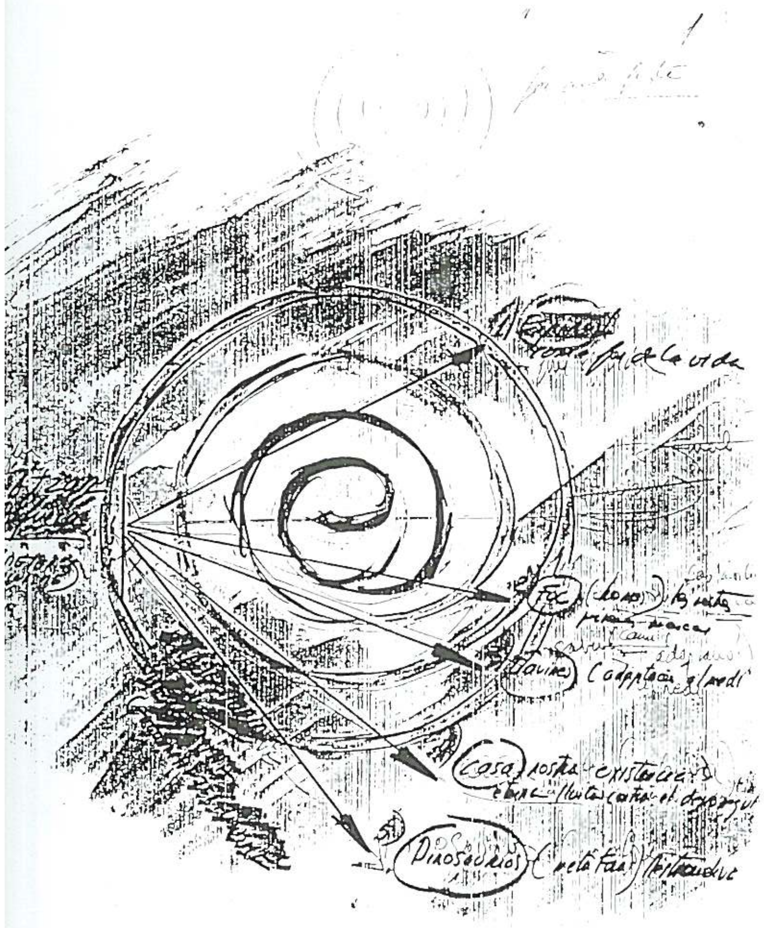

METRONOM
a les ciutats
DIJON
BARCELONA
CMLXXXV
ÒNOM
UNDER
METRONOM
SIS CINEASTES
DE NOVA YORK
A METRONOM
EL PROPER
DISSABTE 26
DE GENER
ABIGAIL CHILD
INTERNACIONAL
PERIMENTAL


SE CERCA FEINA
A. MATEU I BIOSCA
SOLTER, VINT-I-QUATRE ANYS,
LLICENCIAT EN FILOLOGIA HISPÀNICA
TLF: 977 - 23 14 44

Marcs i Motllures

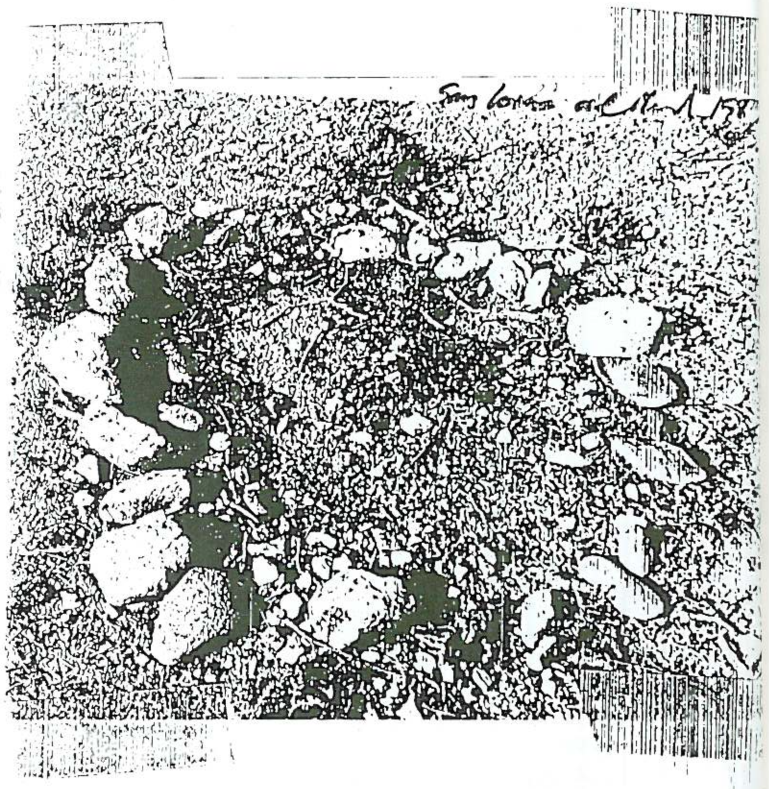
cil

CARRER FONT, 13 REUS



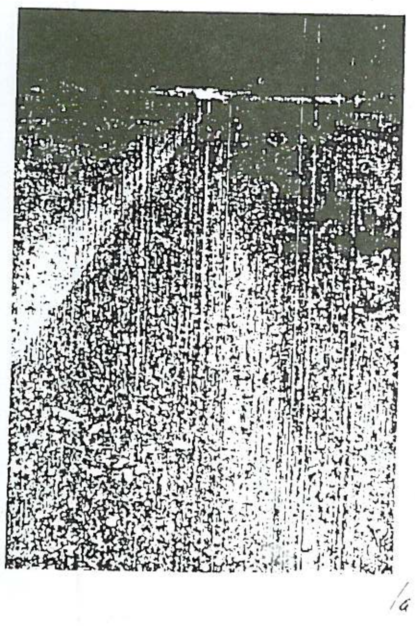
1

El primer és la importància biològica del comportament. El comportament, tot i que en si no s'hereda, pot accelerar el procés de l'evolució en diversos ordres de magnitud si s'ajusta a les facultats innates i a les condicions ambientals i s'adapta als canvis que experimenten tals factors. En les plantes i ens els nivells inferiors del regne animal, el comportament adequat es posa a punt per un lent procés de selecció, és a dir per assaig i error, mentre la intel·ligència de l'home li permet procedir per elecció. Aquest avantatge incalculable pot compensar fàcilment el seu handicap d'una propagació lentament i comparativament escassa, la qual es redueix encara més per l'aspecte biològicament perillós de limitar el volum de descendència per assegurar el manteniment.



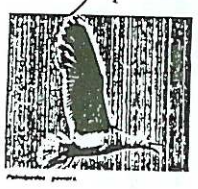
2

El segon punt es refereix a la qüestió de si encara es pot esperar algun desenvolupament biològic en l'home; es tracta d'una qüestió íntimament lligada a l'anterior. Tenim, en certa manera, la resposta completa, és a dir, això depèn de nosaltres i del nostre fer. No debem sentar-nos a esperar que les coses vagin arribant en la creença que estan decidides per un destí irrescindible. Si volem desenvolupament, hem de fer alguna cosa per ell. I si no, no.



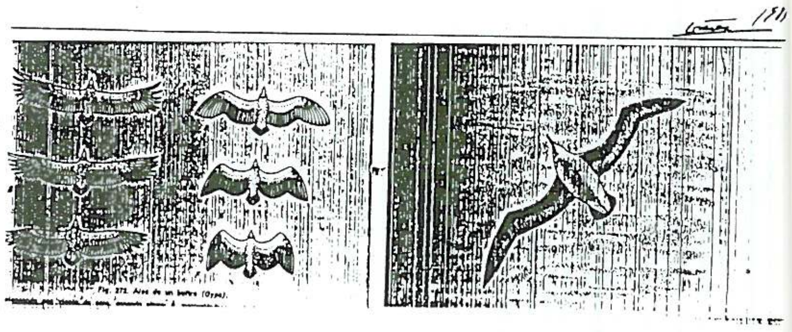
3

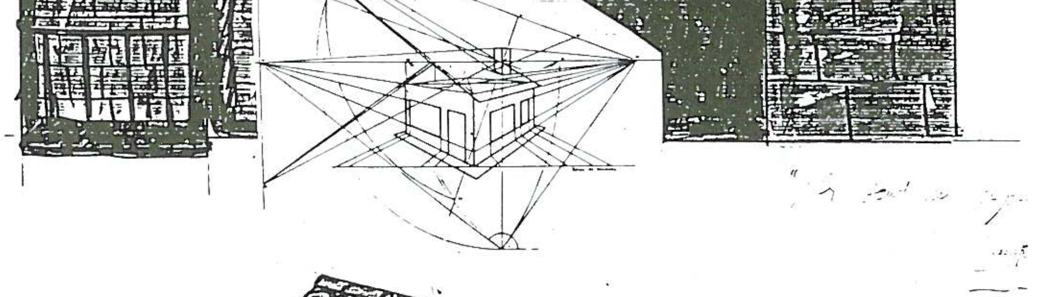
El mateix passa amb el desenvolupament polític i social i amb la successió de fets històrics en general que no depenen dels capricis dels déus, sinó de gran manera dels nostres actes. Així, el nostre futur biològic, que no és res més que Història a gran escala, no s'ha de prendre com un destí inalterable decidit per endavant per alguna llei de la Natura. Això no és així per a nosaltres, subjectes actuants en el joc, fins quan sembla el contrari per a un ésser superior que ens observa, com nosaltres observem les aus o les formigues. La raó per la qual l'home tendeix a considerar la Història (tant en el sentit concret com en el sentit ampli) com un esdevenir predestinat, sota el control de regles i lleis inalterables, és força evident. Es deu a que cada individu en particular té la sensació que ell mateix té molt poc a dir sobre el tema, a menys que pugui expressar les seves opinions a molts altres i convencer-los que ajustin el seu comportament d'acord amb elles.



4

Quant al comportament concret necessari per assegurar el nostre futur biològic, només vull esmentar un punt de caràcter general, que jutjo d'una importància primària. Estem ara, crec, en un greu perill de perdre «el camí de la perfecció». De tot això s'ha dit que la selecció és un requisit indispensable per al desenvolupament biològic. Si això s'exclou completament, el desenvolupament es deté, àdhuc, pot invertir-se. Dit en paraules de Julian Huxley: «...la preponderància de la mutació (perduda) degenerativa es tradueix en la degeneració d'un òrgan quan aquest es fa inservible i quan la selecció ja no opera en ell per mantenir la seva eficàcia».

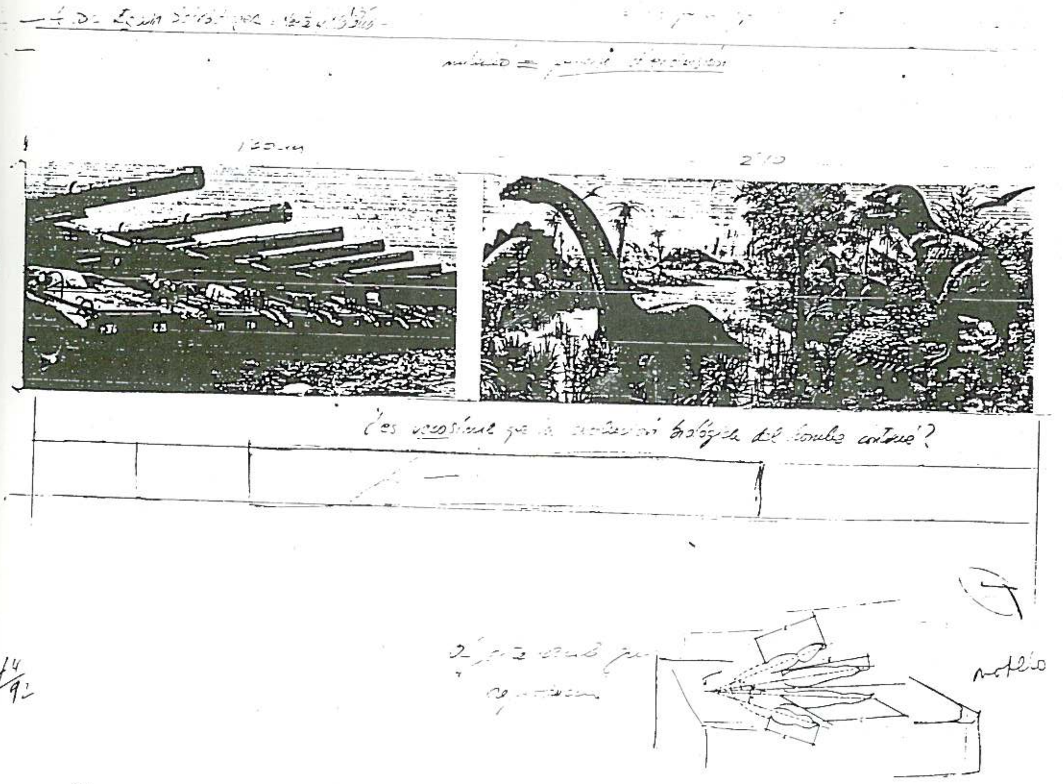




5

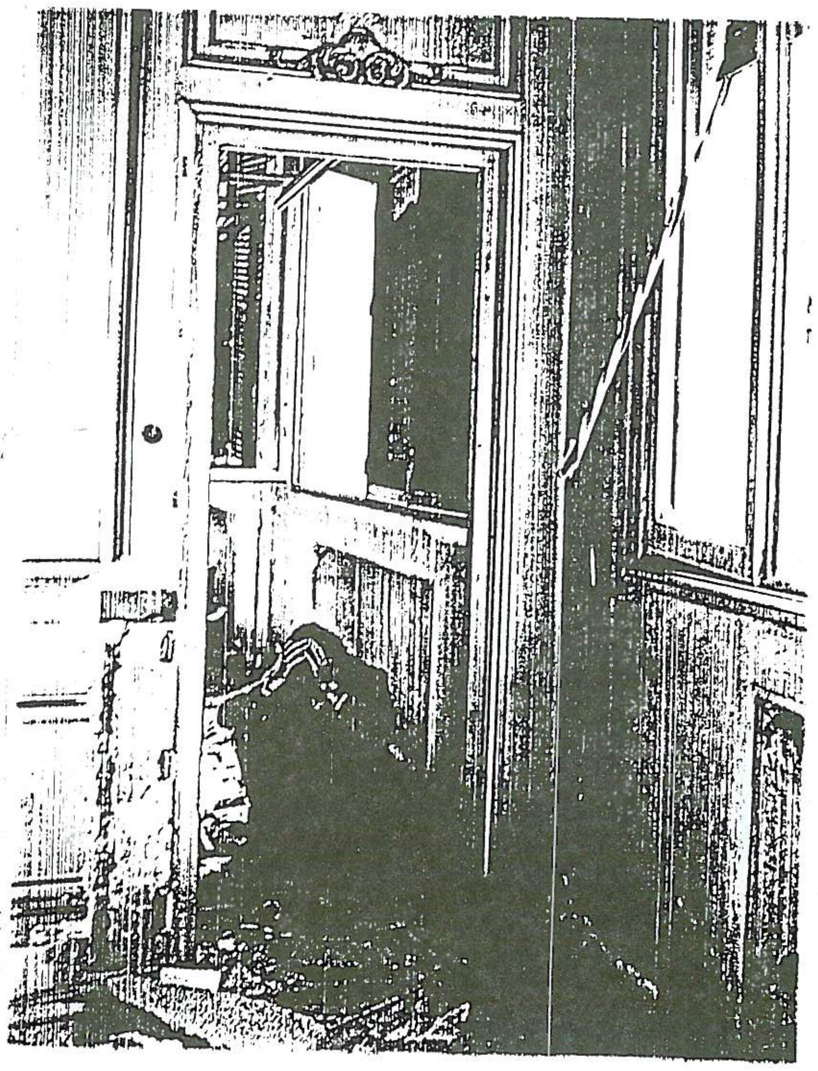
Ara penso que la creixent mecanització i «estupidització» de la major part de processos de manufacturació suposen un seriós perill de degeneració general per al nostre òrgan de la intel·ligència. Quant més s'igualen en la vida les oportunitats entre els treballadors destres i els irresponsables (per la repressió de l'habilitat i per la generalització del treball tediós i avorrit), més superflu es farà un bon cervell, mans expertes o un ull agut. En efecte, s'afavorirà a l'home poc intel.ligent que prengui la fàcil alternativa d'una feina avorrida; serà el més fàcil per prosperar, per establir-se i per engendrar una descendència. El resultat pot arribar fins i tot a una selecció negativa quant a talent i promeses.

FRANCESC ABAD: LA POÈTICA DE L'ENTROPIA
PROJECTE NO REALITZAT



6

Les penes de la vida industrial moderna han creat institucions destinades a mitigar-les, com les de protecció dels treballadors contra l'explotació i desocupació, i moltes altres d'assistència i seguretat. Es consideren raonablement beneficioses i s'han fet indispensables. Però no podem tancar els ulls davant el fet que, alleugerant la responsabilitat de l'individu per preocupar-se per si mateix i amb la igualació de les oportunitats per a tots els homes, dites institucions també tendeixen a amortiguar la competència de talents, el que suposa un fre a l'evolució biològica.



7

M'adono que aquest punt és extremadament polèmic. La preocupació pel nostre benestar actual és un argument molt fort comparat amb el nostre futur evolutiu. Però afortunadament, així ho crec, ambdues coses van unides d'acord amb l'argument principal. L'avorriment s'ha convertit en la pitjor plaga de les nostres vides. En lloc de fer servir la ingeniosa maquinària, hem inventat una quantitat creixent de luxe superflu; hem de pensar en desenvolupar-la de manera que alliberi els ésser humans de totes les manipulacions no intel.ligents i mecàniques, la màquina ha d'assumir la tasca per a la que l'home és massa bo, i no l'home el treball per al qual una màquina és massa cara, com passa força sovint. Això no tendirà a abaratir la producció, sinó que farà més felices a les persones involucrades. Però no hi ha massa esperança mentre prevalgui la competència entre les grans empreses del món. Aquest tipus de competència és poc interessant i sense valor biològic. El nostre objectiu hauria de centrar-se en restituir la competència interessant i intel.ligent dels éssers humans com individus.

Erwin Schödinger

L'impacte que m'han produït les dues darreres exposicions de Francesc Abad m'ha fet respondre amb la (meva) creació a la (seva) creació.

El següent poema és fruit d'una conversa entre Abad i jo, mantinguda amb vista a fer-ne una transcripció per al present número de **Fenici**. A fi, però, d'evitar repeticions del tot innecessàries, per al contingut de la conversa remeto al text que, sobre l'obra de Francesc Abad, Pilar Parcerisas publicà al catàleg de l'exposició d'Abad **Entropia-8 instal.lacions (82-86)**, efectuada, els mesos d'octubre i novembre del 1986, a la Sala Muncunill, de Terrassa, dins el cicle de mostres **Catex'86**.

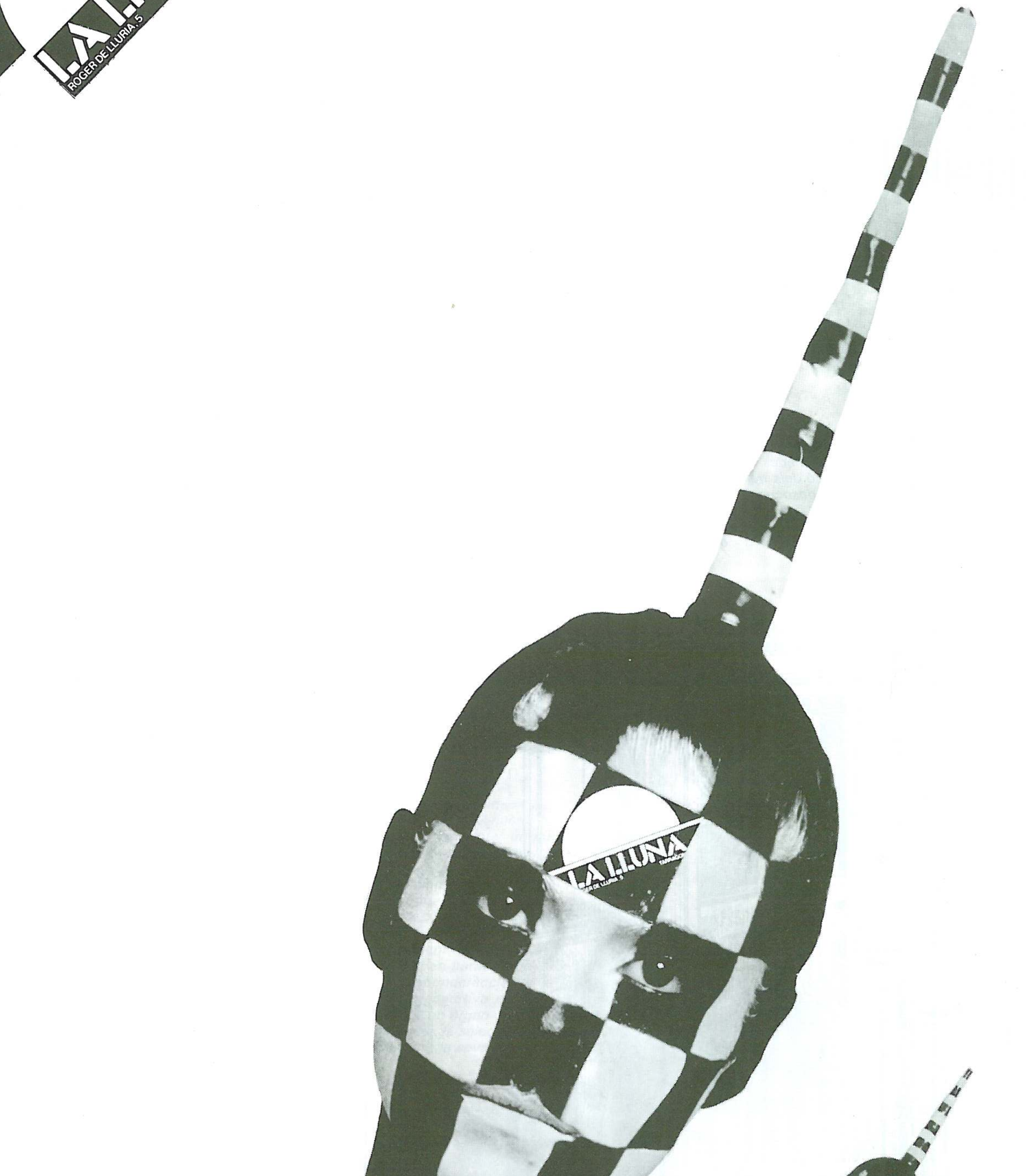
TERMODINÀMICA

prima scientia scibiles primis:
weltanschauung!
amb
recamat de passamaneria, ei!,
em feia,
i,
la pala, eia!
un xisclet anit la mar, els dits!, o
i si badim-badam
un barrat de cinc, clop!
i se n'anirà en aigua i vent,, la, fuït!
o
credo quia absurdum
rodanxona de copalta de saüc!
no mogué pas ni una pestanya
a frec de dues branques, euai!
i si va ésser va ésser,, la, la!, xoo!
o
estiguis o m'hi torno, ió ió!,
o
excusatione per canonem
(sic)
i ca! o
i què, oidà, de si ha estat o no
un kirieleison!, o
sí:
repic de guarniments
o
revinguda de picaroleig
imprimatur

Carles Hac Mor

PERE ESPAÑOL BOSCH - 87

LA LLUNA
ROGER DE LLURIA, 5
TARRAGONA

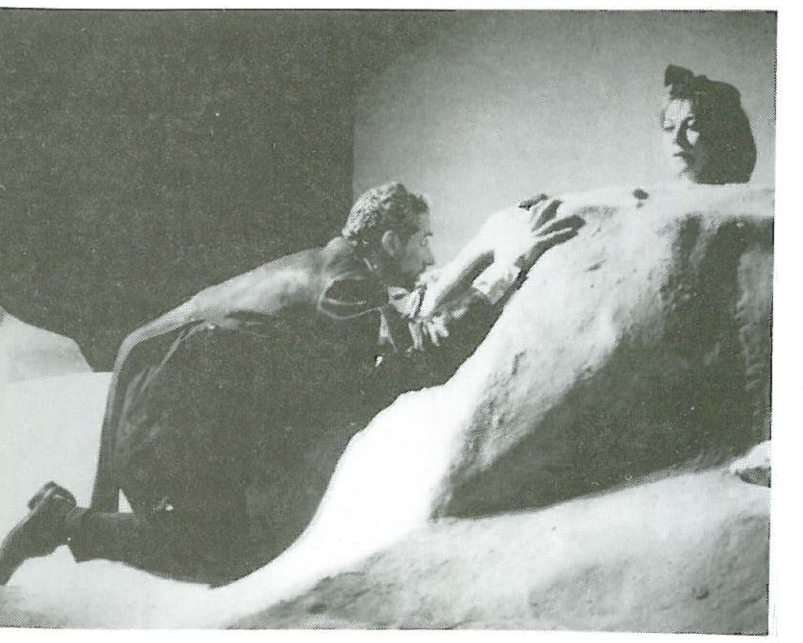


l'univers bull,
dins teu,
connecta-hi

ESCOLA NEORTE

Tècniques de distensió · Stretching · Ioga · Meditació
Zen · Massatge · Psicoteràpia · Reflexoteràpia ·

C/ Jovellanos, 13-15 · REUS ·



HA ESCRIT TEATRE BECKETT?

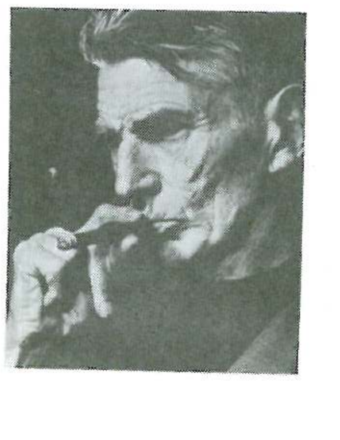
Parlar és humà. I parlar és —com traduir respecte d'allò que es tradueix— trair la realitat de què es parla. Es traeix perquè es defineix i definir és limitar les coses. Diem «això és una cadira» i a aquest objecte que es mig amaga sota d'un altre anomenat «taula» ja no li queda més remei que ser cadira. Expliquem «m'he posat una camisa» i només amb això tothom sap que m'he posat una peça de roba a l'esquena un cop introduïts un braç i després l'altre per sengles màniques i que, encabat, potser l'he botonada pel davant i potser encara que me n'he cordat els punys i a la millor me n'he introduït els faldons dins els pantalons o la faldilla. Anunciem «he tingut un fill» i tothom pensa en un derivat genètic (Beckett en diria «producte de dejecció»), però ningú no pensa que l'hagi tingut i ara ja no el tingui, com diu la frase si l'assimilem a «he tingut un constipat» o a «he tingut un amic», sinó que tothom s'imagina que l'he parit o, si això no és possible per mor de pertànyer jo al sexe masculí, que l'ha tingut una senyora a qui tothom s'avé a anomenar «la teva (referint-se a mi) dona».

El mal que causa el definir és un mal considerat menor, inevitable, tolerat en ares d'una imprescindible comunicació. Així, quan llegim que Samuel Beckett és un escriptor irlandès octogenari que ha reeixit, sobretot, en els camps de la narrativa i el teatre, de seguida entenem l'abast de les paraules. Sinó que aquestes, definint, han limitat en excés els conceptes i aleshores cal afegir-hi alguns aclariments. Així, si bé és cert que el vell Sam és irlandès d'origen i que en conserva la nacionalitat, no és tan cert que com a escriptor ho sigui ja que, tothom ho sap, les seves llengües literàries són la materna anglesa i la francesa d'adopció. La confusió esdevé més rellevant si ens atenem estrictament a l'obra. Perquè si la narrativa és l'art de narrar i el teatre consisteix en representar, és a dir, en dramatitzar una narració (i això molt més en Beckett en qui les obres de teatre són conseqüència i/o desenvolupament de novel.les anteriors), haurem de dir que tota l'obra de Beckett constitueix un constant escaqueig del fet narratiu, tot defugint que passin coses, com en un dribbling literari en el qual la pilota és la paraula i en què els contendents són «allò que passa».

Beckett, une voix blanche

Comencem amb una observació: l'obra de Beckett és d'una poca varietat que mata. Es com si, havent començat a escriure en un punt determinat de l'espai (espai conceptual, naturalment), no volgués interrompre la línia iniciada fins arribar a un final. Lògica cartesiana, podríem dir-ne, si no fos que el moviment, al cap i a la fi, és circular i que el cercle infinit és la línia recta (com diu ell mateix en un text de joventut). Així, doncs, en Beckett cada obra és només un pas, procedent per tant d'un estadi anterior i preàmbul d'una obra futura. De la qual cosa es deriva que el seu teatre, globalment considerat, no pot ser jutjat com a teatre en si i perquè sí, per voluntat de fer-ne, sinó que és teatre en la mesura que l'autor hi ha estat conduït per les necessitats de la seva expressió. No és agosarat afirmar que tota la producció beckettiana està continguda en la seva obra més primerenca, des d'**Assumption**, la primera narració, publicada quan tenia 23 anys, amb un tema paradoxal per a qui s'ha passat la vida escrivint: el silenci.

Hi ha un fet curiós que mereix ser destacat abans de



continuar; i és que, malgrat el caràcter profundament reflexiu de l'obra beckettiana i els molts comentaris interpretatius que ha suscitat, l'autor ha evitat parlar-ne sempre que ha pogut. Si sabés qui és Godot, ha explicat, ho hauria dit a l'obra. Això, que en un altre autor podria considerar-se com a sublimació del fet literari (Breton: «s'il arait volu dir ça, il l'aurait dit»), en l'irlandès deriva de la peculiar relació que la seva literatura manté amb el seu pensament. Dit d'una manera molt simple: la seva obra de creació **és** el seu pensament. No es tracta, doncs, que aquesta obra il.lustri una filosofia elaborada amb independència d'aquella, com s'esdevé en Sartre o Camus, sinó que no hi ha filosofia fora de l'obra. Així com Giambattista Vico insistia en la identificació de l'abstracció filosòfica i la il.lustració empírica, Beckett pot apuntar-se a l'axioma escolàstic: «Niente è nell'intelleto che prima non sia nel senso». La seva obra no necessita explicació, s'explica a si mateixa a través dels sentits, els que el text proporciona a l'oïda i la vista. L'assaig filosòfic hi és defugit. Només a la prehistòria literària de Beckett en podem trobar dues petites mostres en forma de dos articles que, encara que en principi referits a altres literats (Joyce i Proust), expliquen com serà la posterior obra creativa del jove Sam.

Entre dos silencis

Al teatre, que és el que aquí ens hem proposat com a tema, Beckett no hi accedeix fins que no assoleix la plena maduresa literària, a finals dels quaranta, quan tenia precisament aquesta edat. El seu trajecte creatiu segueix un camí d'anada i tornada, en què el retorn, però, pateix el pes del viatge. A una etapa en què l'esbós condiciona la brevetat, segueix una explosió en què produeix les seves grans i més complexes obres, a partir de les quals iniciarà un procés de depuració que l'ha de menar a la màxima simplicitat. Dit amb un dels seus darrers títots: **Têtes mortes**, o allò que queda, del tot inútil, després de la manipulació alquímica. El teatre, com s'ha dit, emergeix amb força a l'etapa de màxima complexitat i tot seguit inicia, paral.lelament a la seva obra dita narrativa, el mateix procés de depuració.

El primer títol beckettià que s'inscriu sota la definició dramàtica és **Eleutheria**, una obra escrita el 1947 i encara inèdita. L'any següent compon **En attendant Godot**, una de les fites més importants del teatre del present segle, que és estrenada el 1953. Poc després, entre 1954 i 1956, escriu **Fin de partie**, que estrena el 1957. Amb aquestes tres obres es tanca un bloc inicial, que és el que més s'apropa al concepte tradicional de teatre, si per tal entenem la representació, en un lloc, d'uns actors-personatges que parlen. A partir d'aquí s'inicia el procés de depuració que donarà lloc, d'una banda, a un teatre monologat, d'altra banda a un teatre immòbil, en tercer lloc a un teatre sense mots i per últim a un teatre sense imatge. L'ordre d'enumeració és arbitrari.

L'obra narrativa de Beckett és, bàsicament, l'obra d'un personatge central en relació a altres o amb si mateix. Aquest esquema ja és present en els contes de **More pricks than ticks** (1934) i continua amb les novel.les **Murphy** (1938), **Watt** (escrita el 1944 i publicada el 1953), **Premier amour** (escrita el 1945 i publicada el 1970) i altres de posteriors. El seu transvasament al teatre dóna lloc a **Eleutheria**, en què Victor Krap intenta de no fer absolutament res, malgrat les pressions que rep dels seus familiars, de la seva xicota, d'altres persones i fins d'un espectador. Es exactament el mateix que havia esdevingut al Belacqua inicial i als protagonistes de les posteriors novel.les: tant Murphy com el protagonista de **Premier amour** són mantinguts per dues putes i duen una vida absolutament passiva, mentre que Watt és descrit com «una figura solitària que tot just si ressalta del mur en penombra».

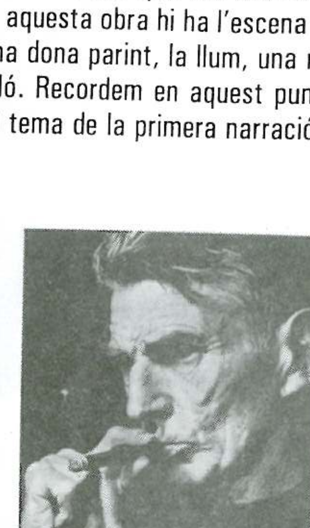
Poc abans d'escriure aquesta primera obra, Beckett havia enllestit una novel.la que no publicaria fins a 1970, **Mercier et Camier**. El desdoblament del personatge inicial dóna lloc al diàleg i prefigura la segona i més important peça teatral del seu autor: **En attendant Godot**. Aquí, dos personatges es passen l'obra parlant i reben en dues ocasions la visita d'una altra parella. Cadascuna és una unitat de complementaris. De la seva relació, en resulta l'acció dramàtica. Ara bé, en la segona parella comença a apuntar-se ja el que serà el procés futur. Efectivament, Lucky i Pozzo, dependents l'un de l'altre, veuen augmentar aquesta dependència en la segona aparició, quan l'un és cec i l'altre mut i Pozzo

ha de veure pels ulls de Lucky mentre aquest només pot parlar per la boca del seu amo. Inequívocament, això fa olor de **Fin de partie**.

Fin de partie és la tercera obra teatral de Beckett. Se'ns hi mostren dos personatges tancats en un lloc. Hamm no es pot moure ni hi veu. Clov es mou, hi veu, però no es pot asseure. Clov podria marxar, abandonar Hamm, però aquest té la clau del menjar. La interdependència i, per tant, la complementarietat és total. L'acció que marquen aquests dos personatges és contrapuntada, com en l'obra anterior, per altres dos, Nell i Nagg, la característica dels quals és la immobilitat total: amputats de cames, viuen a l'interior de sengles pots de brossa. També aquí, els personatges secundaris marquen el camí de les obres futures. Però aquestes obres futures, cada vegada més, aniran despullant-se d'allò que les definia com a «teatre».

A **Happy days** (1961), Winnie està enterrada de mig cos en avall i va enfonsant-se; el seu marit és allí a la vora. A **Play** (1963) són tres personatges dins de tres urnes funeràries. A **Eh, Joe** (1966), feta per a la televisió, el personatge no es mou del llit ni parla, només escolta una veu femenina que se li adreça i el renya. Totes tres obres procedeixen d'aquells esperpèntics Nagg i Nell. Els personatges no es mouen però —i això és l'important— l'efecte teatral no disminueix. La immobilitat es converteix en força dramàtica com a voltes ho és el silenci, com ho serà de fet en les pantomimes d'aquest mateix autor. Prescindir dels elements de què disposa per expressar-se són obstacles voluntaris que es posa Beckett per purificar aquesta expressió. Com a continuació d'aquestes pantomimes, el 1964 realitza **Film**, pel.lícula protagonitzada per Buster Keaton i guardonada amb el premi de la crítica jove del Festival de Venezia

1965: aquí, l'actor és un objecte perseguit per un ull que l'observa i, sentint-lo, el fa ser, així de simple. Però paral.lelament a la recerca pels camins de la immobilitat i del silenci hi ha el de la manca d'imatge. Fruit d'això són els drames radiofònics en què les veus centrals exerceixen de mestres de cerimònies que reparteixen joc i fan sonar els altres. El teatre mímic i el teatre radiofònic, pols oposats, tenen com a punt d'intersecció l'obra **Krapp's last tape** (1958), en què un personatge ajudat pel gest, però també per la paraula, escolta una cinta magnetofònica en què hi ha enregistrada la seva veu trenta anys enrere. Per últim, arribem a **Breath** (1968), on Beckett prescindeix al màxim d'elements, perquè renuncia a allò que fins ara havia estat constant: l'actor. En aquesta obra hi ha l'escena plena de deixalles, el crit d'una dona parint, la llum, una respiració, un altre crit i el teló. Recordem en aquest punt una cosa que ja hem dit, el tema de la primera narració de Beckett: el silenci.



Una continuació difícil

El silenci és el que hi ha després de **Breath**. Beckett ha prescindit ja de massa elements i es troba en una frontera infranquejable. Per això, fins al 1976 no torna a normalitzar-se la seva producció. Durant tot aquest període només ha estrenat **Not I** (1972). Però a partir de l'any citat agafa una nova empenta que el condueix a crear una o dues obres anuals. La seva línia ha hagut de retrocedir una mica i fer una marrada, sempre enfrontant-se, però, a una volguda manca de mitjans, en un més difícil encara. Des de Lucky i Pozzo, la parella secundària d'**En attendant Godott**, Beckett havia explorat una progressiva limitació de l'actor, esdevingut immòbil amb Nagg i Nell de **Fin de partie**, en la Winnie de **Happy days** o en els personatges de **Play** o **Eh, Joe**. La immobilitat, en alguns d'aquests éssers, comportava la fragmentació visual del cos, de tal manera que l'espectador només en veia una part, generalment el cap. Amb **Not I** això es duu a un extrem màxim fent que l'obra sigui protagonitzada per una boca aïllada de tot cos i en continu moviment, en un monòleg que constitueix un dels papers més difícils de dir de tota la història del teatre. En l'obra següent, **That Time** (1976), el protagonista és el cap d'un home vell absolutament mut que escolta tres veus que es corresponen a tres moments de la seva vida. Beckett explota els sentits. Havia fet protagonitzar **Film** per un ull, després ve la boca, més tard aquest cap auditor. En tots tres casos hi ha un comparsa que justifica el sentit: allò vist és l'objecte-Keaton; allò dit és sentit per una ombra majestuosa; allò escoltat és dit per unes veus del passat. Ser és ser percebut: en aquesta frase es resumeix allò que es proposa Beckett en aquestes obres com, de fet, ja reclamava la Winnie de **Happy days**.

Tant amb **Breath**, però, com amb **Not I**, sembla que s'hagi arribat massa lluny. Les obres següents ja no redueixen ni fragmenten més la persona i, en canvi, hi trobem formes que ens recorden obres anteriors. Podria pensar-se que Beckett ha tocat fons i comença a repetir-se. Podria argüir-se que, assolits els seus propòsits, ara es dedica a satisfer encàrrecs (**A Piece of Monologue** per a David Warrillow, **Ohio Impromptu** a petició de S.E.Gontarski, **Catastrophe** per encàrrec del Festival d'Avinyó). Potser en tot això hi ha alguna cosa de cert. En qualsevol cas, també ho és que Beckett apunta cap a una altra banda.

Condemnat a ser teatre

Tota aquesta passejada pel teatre beckettià ha estat feta amb una única intenció, la de preguntar-nos si les seves peces escèniques constitueixen simples divertiments en el marc de l'obra de l'autor, com ell ha dit alguna vegada. Preguntar-nos, també, si una escena on no passa res, uns personatges que no es mouen, que només esperen, que quan parlen les seves paraules tenen, a cada cop que passa, menys sentit, si això és teatre.

Si pensem que Beckett, de molt jove, quan assistia a la Portora Royal School, se sabia de memòria les òperes de Gilbert i Sullivan. Si tenim en compte que a l'època del Trinity College era un assidu de l'Abbey Theatre (on havien estrenat Yeats, Synge i O'Casey). Si recordem que l'any 1931, als 25 anys, va escriure una paròdia de **Le Cid** de Corneille, titulada **Le Kid** (potser al.ludint a **The Kid** de Chaplin), que no va signar i que es va perdre. Si sumem tot això no podem negar que Beckett tenia, de jove, aficions i coneixements teatrals. Per aquest motiu, el retard relatiu amb què va dedicar-s'hi (**Eleutheria** als 41 anys) no pot ser atribuït a desconeixença del medi, sinó al fet que el teatre, en principi, no responia a les seves necessitats expressives i només en va escriure quan ho va creure necessari.

De fet, cal pensar que bona part dels seus relats, curts o llargs, eren en realitat simples monòlegs d'aquell personatge central a què al.ludíem. Només cal veure com, si l'extensió ho ha permès, aquestes narracions han estat fàcilment adaptades al treatre sense trair l'esperit del seu autor. Citem només els casos de **Premier amour** (estrenada pel Teatro Fronterizo el 1985) i **Compagnie** (estrenada el 1984 per Pierre Dux). Potser per això, les primeres obres dramàtiques de Beckett són a un pas dels seus textos narratius. No hi ha res d'estrany en el seu plantejament escènic: sobre un espai, uns actors representen. És el bloc compost per les tres primeres obres. Però amb **Fin de partie** comença a distanciar-se'n, tot aprofundint en els propis recursos teatrals, de tal manera que les noves obres ja no seran simples dramatitzacions, sinó que seran impensables en una altra forma que no sigui aquella. Sovint s'ha dit, i això és vàlid per a una àmplia tradició teatral, que la forma ideal de representació escènica d'un text és la que ve facilitada per la introspecció de la lectura (recordem els simbolistes). En Beckett, en canvi, almenys a partir de Nagg i Nell, això no funciona. Davant d'un text com el de **Play**, per exemple, la lectura produeix el mateix efecte que si «llegíssim» un quadre. Potser per això, l'escriptor Beckett ha hagut de deixar la soledat de l'escriptori i començar a dirigir, feina en la qual se'l comença a veure a partir de 1966, quan estrena **Com and goe** i la versió alemanya d'**Eh, Joe**. En una de les vitrines de la biblioteca del Trinity College, on es mostren primeres edicions, incunables, llibres rars i textos autògrafs, hi ha uns fulls de Beckett on el curiós pot observar els seus treballs previs a la redacció d'una obra teatral: esquemes de moviments en escena, càlculs de possibilitats, exactitud, matemàtica. De fet, a cada cop que passa, en cada obra nova, la seva intervenció en el procés escènic és major. Només cal comparar els textos, per exemple, d'**En attendant Godot** i **Happy days**. En la primera, les acotacions són només les necessàries; l'important són les paraules posades en boca dels personatges. En la segona, en canvi, Beckett vol controlar tots els moviments, cada gest de la mà, cada moviment del coll, i fragmenta el temps en infinites pauses perquè el monòleg-diàleg estigui més constrenyit. Tanmateix, escriure una obra no és representar-la. Per això, Beckett també ironitza d'aquells que només llegeixen la lletra i l'apliquen estrictament. Així, mentre la versió francesa, que és l'original, de **Fin de partie** presenta Clov i el text diu: «Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite...», a la versió anglesa, feta pel mateix autor, «tradueix»: «He gets down, takes six steps (for example) towards window right...». De fet, com més depurat, com més despullat, el teatre precisa de més exactitud. Els pocs que van tenir ocasió de veure l'estrena a Oxford de **Breath** —que no sé si s'ha representat mai més— així ho expliquen. L'obra, per produir el seu efecte, no tan sols va ser representada amb precisió, sinó que va ser repetida cinc vegades una a continuació de l'altra.

Potser sigui cert que Beckett va començar a escriure teatre per distreure's, o per reposar de les narracions. Però, en qualsevol cas, també és cert que aviat la seva expressió dramàtica va adquirir absoluta independència. Les seves darreres obres ja no resisteixen la lectura, si no és que algú ho fa per documentar-se o per curiositat. La seva forma —i recordem que en tota l'obra beckettiana hi ha una profunda identificació del fons i la forma— no pot ser altra que la representada. Són textos que, malgrat que han nascut escrits, estan condemnats a ser teatre. Després de **Breath** i de **Not I**, però, sembla que el teatre també li ha quedat estret. En les darreres obres el que fa és explotar els recursos musicals. Les passes que marquen tota l'obra a **Footfalls** (1976), el moviment regular del balancí a **Rockaby** (1981) o el ritme estricte del diàleg a **What Where** (1983) hi apunten. Progressivament, Beckett abandona els cossos sense moviment, però segueix despullant les paraules de significat. Paradoxalment, si el teatre abans era secundari en la seva obra, ara gairebé només fa teatre.

JOAN CAVALLÉ

Revelat color en dues hores
Objectiu:
La Vitesse
Spot Fotografia i Disseny
sant elies 28 - t. 31 45 04
Reus
Spot/Reus

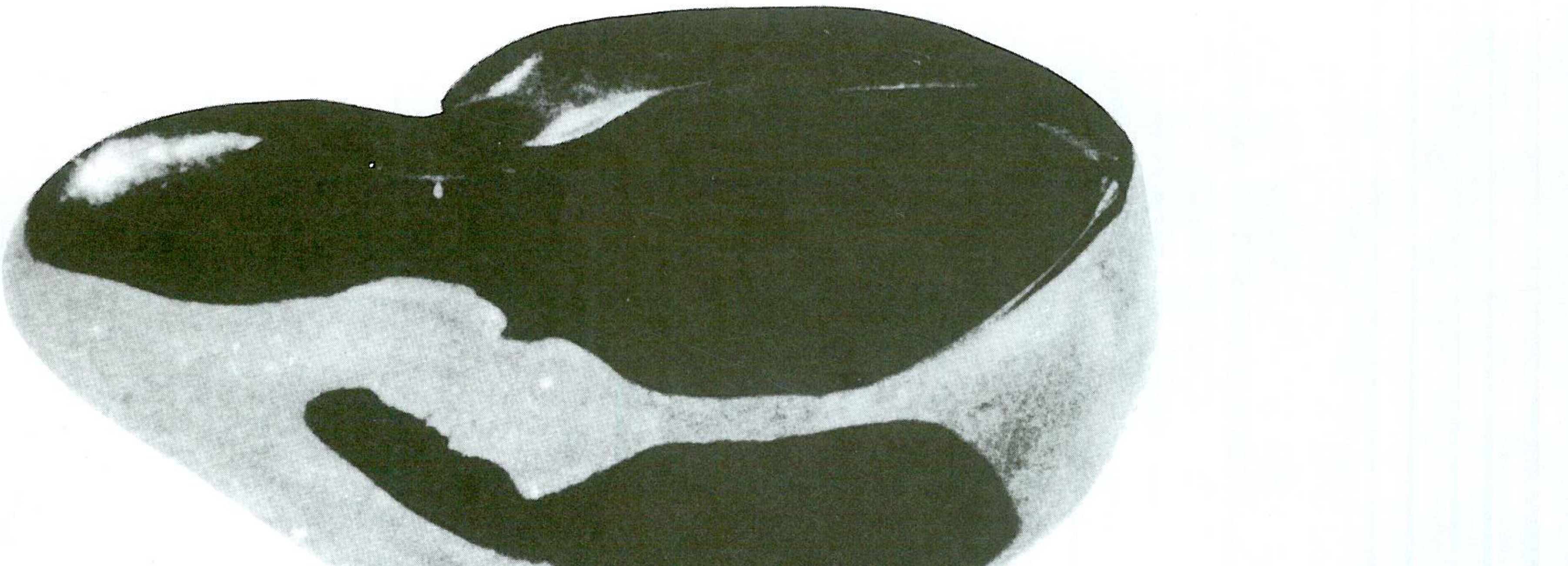
BUADES

TERCERA ÉPOCA

NÚMERO 8-9

PERIÓDICO DE ARTE - 600 PESETAS

MADRID - FEBRERO-MARZO - 1987



JUAN NAVARRO BALDEWEG *POLLO*, 1979.

HERMOSILLA, 39, 1.° DCHA. / 28001 MADRID

TELEFONO (91) 435 86 98

foto: CARLES FARGAS

HANNIBAL GAUN
conversa amb
Salvador Juanpere

Hannibal Gaun: ... cuando te conocí, en Salou, en aquella exposición de la Torre Vella, recuerdo que me llamaron mucho la atención tus esculturas por esa utilización de materiales pobres, por esa elementalidad y austeridad situadas en un contexto veraniego, atiborrado y frívolo de la Costa Dorada. Después tuve ocasión de comprender que esa contradicción era inconscientemente provocada en la exposición y subterráneamente constante en tu trabajo.
Quizá tu mismo cuerpo desde Vilaplana-Reus a la calle Joaquín Costa de Barcelona, fuera un ejemplo de esa filosofía de elementos en dispersión de que se alimenta tu cerebro.
Aquel septiembre del 84 acababas de dejar tus trabajos que yo he calificado de «alquímicos». Esa serie de esculturas donde la mezcolanza de materiales era llevada a su contraposición más delirante: metacrilatos, maderas, cristal, líquidos gelatinosos, hierro, formaban un mobiliario donde aparentemente circulaban viscosidades atrapadas entre muelles, triángulos de madera soportados por envases, tubos de ensayo ensangrentados orientándose hacia un vértice. Una alquimia moderna, una parábola de la ciencia que nadie pareció entender. ¿Cómo fue en Salou, ese paso hacia las esculturas más «naturales» —hojas, vainas de semilla, hierbas-tronco, flores— que enlazan con tus cosas anteriores del Saló de Tardor o los «Vestigis» de l'Espai 10...?

Salvador Juanpere: Les escultures «alquímiques» les van produir vàries raons: el naixement de la meva filla i el local que aleshores feia servir de taller, entre d'altres. Crec que em vaig situar en un seient diferent, em mirava les coses des de la cadira del biòleg, del científic, del «tio» que veu en tot un misteri, té una terrible curiositat i que s'encaparra a buscar proves i conclussions.
Jo m'estava demostrant a mi mateix (plàsticament, s'entén) el misteri que per a mi signifiquen els processos genètics, bioquímics... Paral.lelament jo veia com els pagesos del meu poble s'anaven omplint de productes químics, provetes, aerosols, polvoritzadors, aspiradores,... que anaven adoptant una nova mecànica de la feina: menys esforç, més tecnologia.
Aleshores treballava, a Barcelona, en un local molt gran d'uns 180 m² totalment nou, blanc, escèptic i sense cap finestra a l'exterior. Fins que no vaig tenir el taller ple de totes aquelles escultures i de mil eines i artefactes no vaig poder començar a fer les coses més «terrenals». Em semblava que treballava en un laboratori.

H.G.- ¿Te influye entonces el lugar donde trabajas?

S.J.- *Jo pensava que no, però amb el temps veig que sí, que puc anar lligant, molt clarament, les coses al lloc i a les circumstàncies on les he fet.*

H.G.- O sea que no hubo tal paso sino mas bien una recuperación de tus trabajos mas «naturales» anteriores y que ese periodo puedes considerarlo un paréntesis.

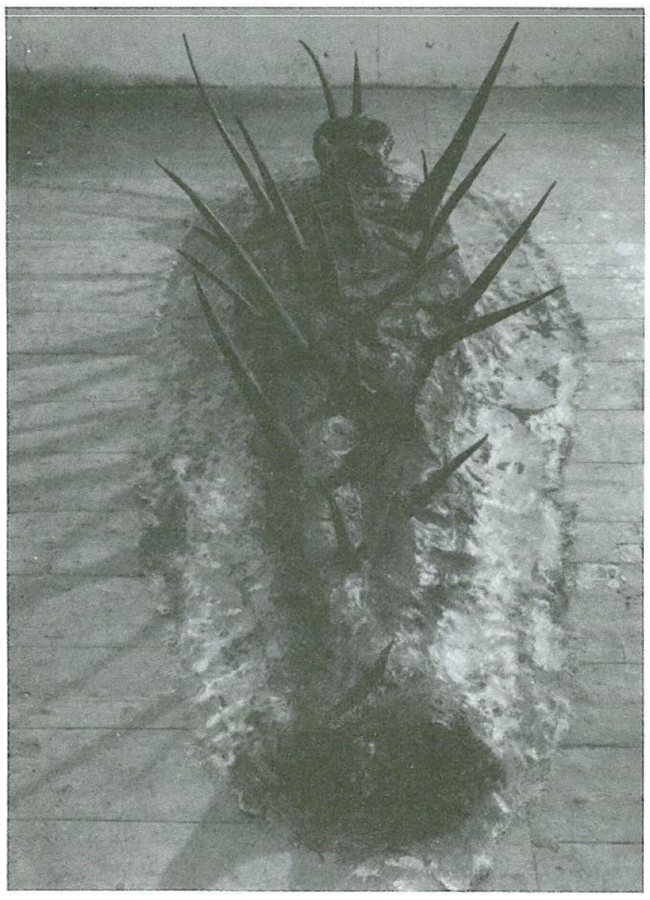
S.J.- *No. Jo vivia una situación densa, estava molt tancat, al taller, a casa, a la biblioteca... les escultures havien de sortir així.*

H.G.- Sé que te interesa la ciencia, que sientes una extraordinaria curiosidad por los temas cósmicos. Una vez me hablaste de la placa dorada del Pionner 10 como si fuera la Gioconda.

S.J.- *Pot semblar una bajanada però estic convençut que és allò que en diem una obra mestra. Potser l'obra de l'època feta amb tots els ingredients de la recepta. Fra Angélico pintava agenollat, és exactament el mateix.*
Jo no dic que sigui millor que la Gioconda. Em semblen exactament al mateix nivell, són fites del coneixement, de la curiositat i de l'angoixa humanes.

H.G.- Sin embargo sé que eres muy escéptico en cuanto a la relación Arte-Ciencia.

S.J.- *Els moderns es creuen que fotent un LASER a un porró ja són l'hòstia. No té res a veure amb el Pionner. Perquè aquesta placa d'alumini i or de 15x23 cms. ja és fora de la nostra galàxia, a milions de quilòmetres; i ni pensem que sigui una obra d'art ni que ha estat feta amb aquesta idea. Es una mena de sentiment primitiu de qui l'ha creada. Està en els inicis d'alguna cosa; no sé si al mateix nivell de la Gioconda però sí de les pintures del Neolític. No té res a veure amb les experiències d'alguns artistes-científics que han posat i volen seguir posant en òrbita esferes, miralls, canons LASER i garlandes lluminoses... d'això a l'enllumenat de Nadal no hi ha cap distància. A més hi ha el problema (que alguns països ja han començat a regular) de la utilització dels béns comuns i naturals sense escrúpols. Qualsevol dia veurem passar núvols amb vídeos de la Coca-Cola.*



En aquest moment les arts fan de conservatori del rèptil

H.G.- Tus esculturas recientes adolecen de un conservadurismo en cuanto a los materiales utilizados...

S.J.- *Sí faig servir els materials històrics de l'escultura com la pedra i la fusta, però també incorporo la fibra de vidre, el ferro, el poliuretà,...*

H.G.- ¿Crees que el compromiso que un creador establece con su época debería alcanzar también el aspecto científico, técnico...?

S.J.- *Ja t'he dit que els pagesos del meu poble tenen més eines, i més sofisticades, que abans. Això elimina esforços inútils i augmenta la qualitat i la quantitat de la producció però el resultat final acaba essent el mateix de sempre: avellanes, ametlles, nous, olives,...*
En Art no hi ha avenç en el sentit que s'entén per la Ciència. La Ciència va acumulant coneixements i cada descoberta desqualifica la concepció anterior. En art això no passa. No podem dir que una pintura de Picasso sigui millor que un Caravaggio. L'art intenta donar una visió, una crònica del seu moment. Que utilitzi mitjans para-científics o no és un aspecte que ni posa ni treu valor a l'obra, sempre depèn de quin ús se'n faci, però jo encara no he vist ningú, que m'hagi dit res de pel que fa al cas, sempre es cau en la física recreativa.
Noguchy utilitza el mateix material que els escultors gòtics, però és molt més modern que aquell «hortera» del McShane que va aprofitar el Challenger per a fer-se portar «buit espacial» en esferes de vidre. Penso que els científics de la NASA se'n devien enfotre tant d'aquell tipus... No m'estranya gens que cada cop els artistes ens sentim més deslligats de la gent normal. La societat es desentén de la gent que fa bestieses.

H.G.- Recurres constantemente a los temas que conoces, tus raices, la naturaleza. Confieso que al conocer tu pueblo, esa tierra austera del Camp de Tarragona, he entendido realmente tu trabajo; pero sigo pensando que te falta un cierto oportunismo, una estrategia del momento, una eficacia en cuanto a conectar con la época, las corrientes internacionales o manejarte en la profesión.

S.J.- *No sé fer servir altres referències. Tampoc crec que sigui qüestió d'anar-se afiliant, pararies boig. Si ací tinguéssim una iniciativa privada que funcionés, un col.leccionisme, valentia i seguretat en la gent, les meves coses i les de tanta gent com jo sortirien. Hi ha les institucions però no sempre l'encerten. Més aviat divideixen, creen rivalitats. He vist aferrissats lluitadors que a la més mínima perden el cul per que col.locar una escultura en una plaça subvencionada. Hi ha molta competència i es creen enfrontaments.*
La política cultural és conduïda per dos que mamen i decideixen quina llet és la més agrada. Em sembla bé que tothom visqui, però no comprenc aquest dirigisme que en realitat és un amiguisme provincià.

H.G.- Enlazando con el principio me gustaría que intentaras definir en qué momento decides entrar en el terreno de la escultura y por qué.

S.J.- *Jo pintava... al començament pintava. Però a casa sempre hi havia cinquanta mil eines. El pare sap fer de tot: paleta, pagès, fuster, electricista... Hi ha influït. Pintar es per a mi limitar-se molt en aquest sentit. Jo necessitava coses «reals», fer servir eines, tocar la matèria, esforç físic... he crescut veient la gent treballar amb les mans.*
Vaig anar afegint matèria a una mena de paissatges que feia. Va ser als «Vestigis» de l'Espai 10 l'any 81. Allò ja no eren pintures, vaig utilitzar sedassos, polvoritzadors, morters i moltes altres eines Hi havia una peça que se'n deia mortuòria, que vaig posar dins d'una vitrina; una mena de barca-mòmia. Crec que és la primera escultura que he fet. Jo era conscient que allò anava sortint de la paret, que s'apoderava de l'espai.
Ara torno a fer bastants dibuixos i coses planes perquè hi ha coses que pel pes o pel que sigui no t'ho dona l'escultura.

H.G.- ¿Qué escultores te interesan?

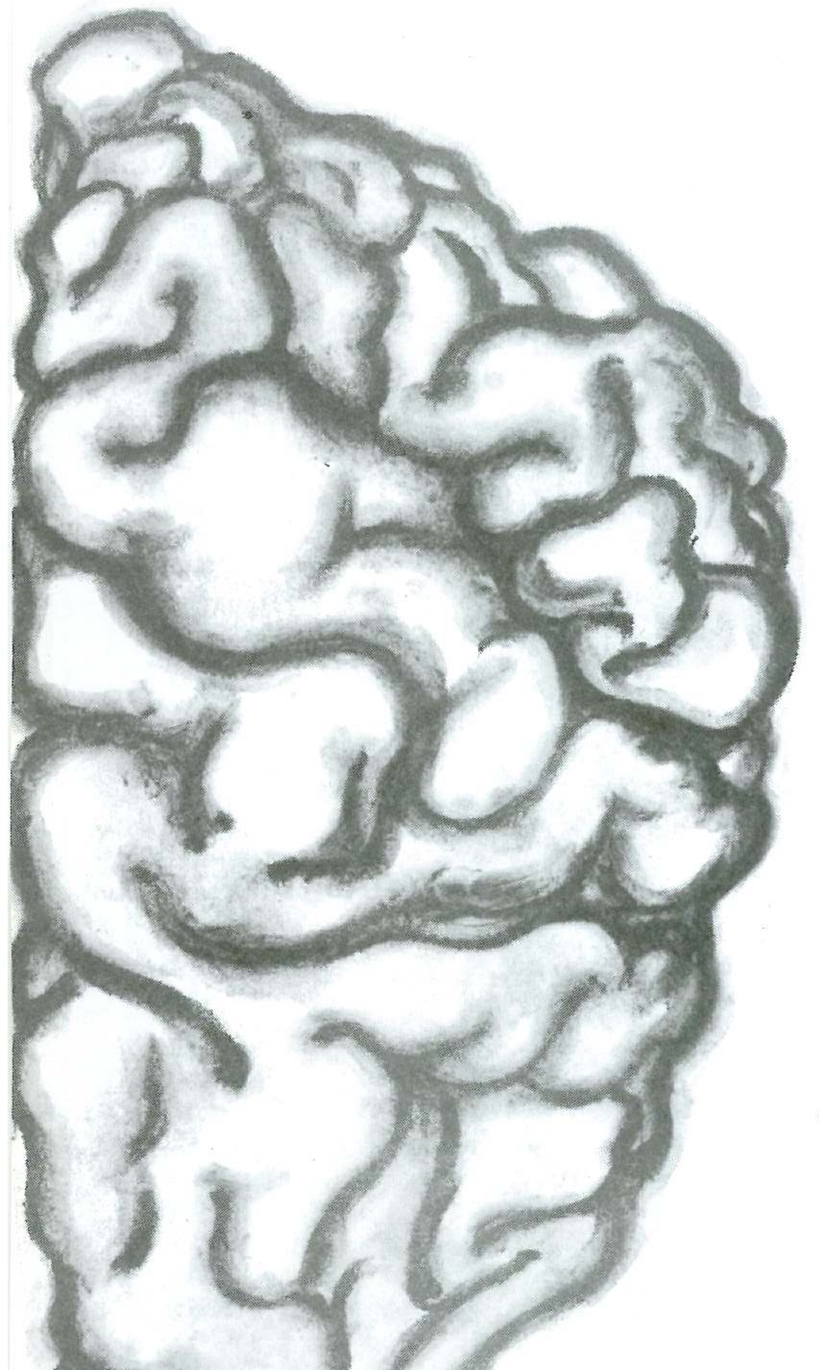
S.J.- *Brancusi. M'agraden molt Pistoletto i força els anglesos: Long, Gormley, Cragk-Martin. M'agrada tant Pistoletto com m'agraden els anglesos en conjunt per a aquesta interdisciplina els anglesos també; mostren una seguretat en la utilització de recursos, una llibertat i uns pocs prejudicis d'estil meravellosos. Ací, només que canviïs de material ja és un drama.*
Les primeres escultures meves estaven força en la línia d'aquesta gent, però jo ni els coneixia ni ho sabia, quan vaig veure l'exposició a Madrid vaig quedar esparverat, i jo que pensava que el meu drama era no tenir una línia!!
Ara darrerament m'he tornat més «narratiu», he fet sèries llargues de temes, però és també perquè treballo més. Si per un moment pensés que m'he de passar la vida fent plantes i ossos ho deixaria, seria horrible i avorridíssim. Ara he començat una sèrie de cervells, ja en vaig ensenyar una part a la Fàbrica de Reus, i he tornat a introduir les punxes, que ja havia utilitzat fa temps, quan em sentia més agressiu i amb ganes d'emprenyar. Acabo de veure a París una exposició de Schunabel que m'ha interessat molt en aquest sentit... Aquest «tio» no té prejudicis de cap mena quant als materials: superposicions de llenguatges i interdisciplina formal. Al costat de teles gairebé buides, amb uns lleus dibuixos quasi manieristes hi havia coses terriblement dures i rotundes, a vegades fins i tot kitsch. Evidentment hi ha coses que no m'han interessat gens però globalment penso que és terriblement màgic i té una capacitat per combinar i manipular gran varietat de llenguatges. No vull magnificar aquest «tio» però m'agrada la gent que dóna un tomb rodó per la seva sensibilitat i se sap servir del que calgui per manifestar-la.

H.G.- Me has dicho que eres incapaz de escribir un texto sobre una escultura tuya, pero sí te atreves a hacer un escrito que sea el equivalente en texto a una escultura.

S.J.- *Es clar. Perquè una escultura no és substituible sinó per ella mateixa. L'escultura juga amb el llenguatge dels materials i les seves propietats: el pes, la textura, la forma, el color, la multiplicitat, la gravetat. Un text ha d'utilitzar lletres, paraules, paràboles, metàfores. Es pot estar dient el mateix amb un llenguatge diferent, això suposant que un tingui l'habilitat suficient. Per exemple, a mi m'agradaria dir en el terreny de la plàstica allò que han dit els orientals en el cinema: Kurosawa, Wajda, Tarkovsky, Klymov... Els trobo absolutament envejables. Dels dos darrers he vist últimament dues pel.lícules fabuloses:* El Sacrificio *i* Adiós a Matiora. *Les recomano a tothom. Gràcies a aquestes dues pel.lícules segueixo conservant la fe en el cinema com a llenguatge expressiu. Tenen moltes coincidències i estan en aquell punt de balanceig tant subtil i intel.ligent d'optimisme i pessimisme pel que fa al cas a la nostra supervivència com a espècie.*

H.G.- ¿En qué punto de optimismo o pesimismo te encuentras al respecto?

S.J.- *No ho sé... és difícil. Jo no sóc massa ni una cosa ni l'altra. Només penso que si aconseguim superar aquesta època en la qual encara és possible que passi el desastre, la cosa anirà endavant. Però jo què sé... hi ha cada neuròtic al món... Penso que estem en una etapa molt crítica de la història de la civilització... Acabem d'entrar a l'Era electrònica i encara tenim una mentalitat tribal. Pensem en fer-nos la guerra com quan vivíem en feus de l'Edat Mitjana però les armes que hem produït són molt perilloses i només podem fer-les servir per intimidar. Arribarà un moment que potser entendrem que no té sentit de fer-ne més, però passarà*



temps perquè encara hi ha molta gent que en viu. Si mentrestant no passa res... rai. L'altre dia per la T.V. un «tio» va dir que es més fàcil que un individu de la nostra generació vegi el final de l'Espècie que no que li toqui la loteria.
Realment la gent estem agafant consciència del perill i això és bo, de fet, tot el «tinglado» de la guerra de les galàxies és una resposta dels poders a la conscienciació de la gent. Quan s'ha sabut a nivell popular el fet de l'hivern nuclear i la potència destructiva dels arsenals atòmics els grans blocs s'han vist obligats a inventar altres estratègies, però vaja... només penso que hem de superar tots aquests anys de borratxera industrial i tecnològica i dormir la mona, si abans no ens hem fotut de cap.

H.G.- ¿Piensas que las artes tienen algo que decir al respecto?.

S.J.- *Precisament et parlava d'aquelles dues pel.lícules en la mesura que et fan reflexionar sobre un problema. Com a artista plàstic ho veig més fotut; donant la teva opinió si algú te la demana... Les arts plàstiques no tenen un llenguatge directe com el cinema o la T.V.; en la mida que un pot —sinó emitint pamflets, evidentment; si conceptualment, èticament— provoca una reflexió, un desequilibri, una curiositat... Estem en franc desaventatge davant els grans mitjans, i també ho estan les pel.lícules de Vajda o Tarkovsky davant del cinema de masses americà.*
Hi han productes que sempre seran minoritaris. La poesia, per exemple; mai hi hauran «best-sellers» de poesia. Tot allò que contingui una certa profunditat només arriba a pocs perquè demana un esforç de penetració.

H.G.- ¿Qué sentido crees que tiene hacer arte hoy?.

S.J.- *Hi ha una demanda. Ara, a part d'això i prescindint de si ets tu o un altre qui la serveix, no crec que tingui altre sentit que el d'ocupar el temps en quelcom que té un principi i un final des de tu mateix. Vull dir que ets tu qui decideix sobre tot, tu hi poses les idees, esculls el material i decideixes com s'ha de llegir. Tot artista treballa per a ell mateix, després, si de cas, allò va dirigit a algú. A vegades ho penso: si sabés que ningú ho ha de veure, seguiria fent escultures? Es difícil... En aquest moment les arts fan de conservatori del reptil, d'un tipus de comunicació primitiva, essencial, d'aquella que més defugi l'obvietat, la rapidesa, la conclusió, la consigna...*

H.G.- ¿Conservatorio del reptil...?

S.J.- *Bé... això ho dic jo... Però els científics diuen que la capacitat funcional del nostre cervell és noranta vegades més gran que les possibilitats actuals. Això vol dir que amb el temps hem anat perdent prestacions, hem orientat el seu funcionament cap a la lògica i ens hem desempallegat d'altres tipus de percepció de la realitat, com el principi d'analogia i tots els esquemes màgics.*
El cervell humà ha anat evolucionant per estrats, això vol dir que a cada graó de l'evolució ha afegit una capa per desenvolupar-se d'acord amb el nou medi, per tant els cervells primitius encara són dins del nostre cap i segueixen baldament funcionant. Quan treballo una escultura faig servir el meu cervell més antic, el que duu la memòria del foc, de les tempestes, la por, l'instint de supervivència, una comunicació elemental, un codi de sons i gestos primordials, aquell que conserva l'equilibri amb la Terra. (Quan intento vendre-la, el més nou.)

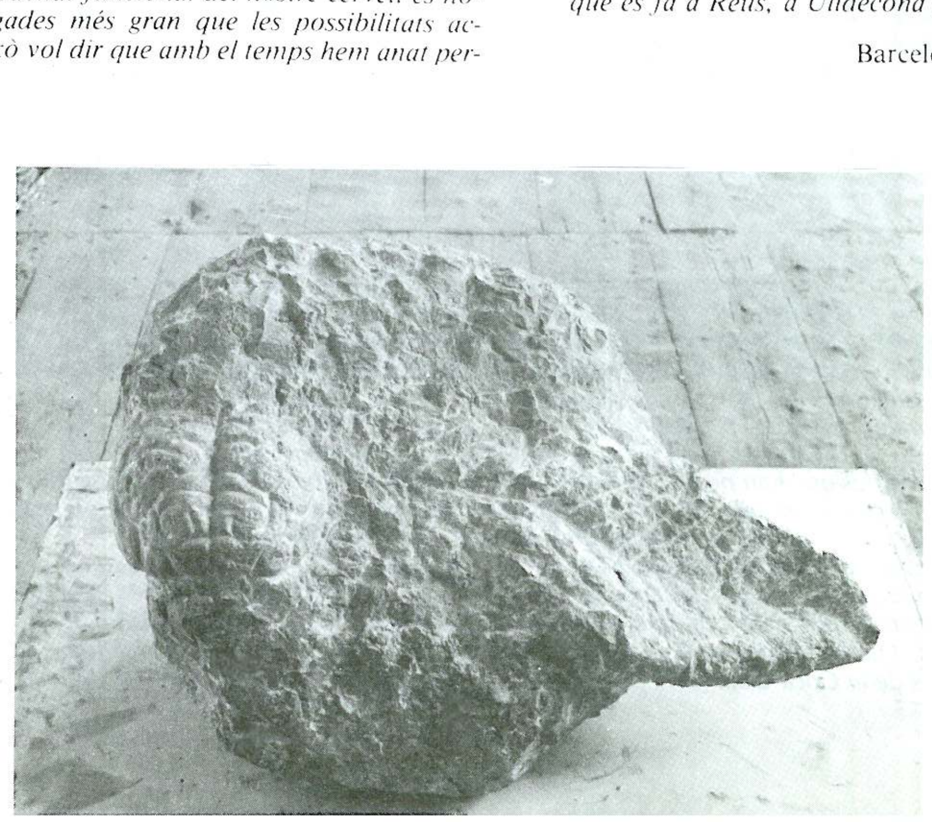
H.G.- En tus últimos trabajos, más que una utilización de esta mentalidad primitiva veo como si la andaras buscando... Esas piedras con huesos y hojas atrapados, me recuerdan fósiles, una especie de arqueología utilizada para recomponer un pasado derrumbado... En Memòria del temps, esa —de nuevo— contradicción entre el reposo de la muerte y la agresividad de los pinchos sugiere una excavación, predispone a escarbar a pesar del peligro de ser herido. Veo un trabajo demasiado intelectualizado como para pensar que te sirves de un racionamiento primitivo en su elaboración.

S.J.- *Quan jo faig aquestes escultures el meu cervell antic és dins de la pedra, de la fusta, de la fibra, del ferro... l'escultor és a fora, evidentment, picant o soldant, és com si m'estés esculpint a mi mateix. Però allò que defineixo com a instint primitiu es situa dins el material, a mida que apareixen les fulles, els ossos, els cranis, els cervells, els morts...; és com si jo recuperés la meva memòria primigènia. En el camp sempre he vist exactament això: suor filtrada, ossos, petjades, esforç, aigües, minerals que desde l'interior sorgeixen en noves formes que, buscant una llum, moren en l'intent perquè el cicle es repeteixi.*

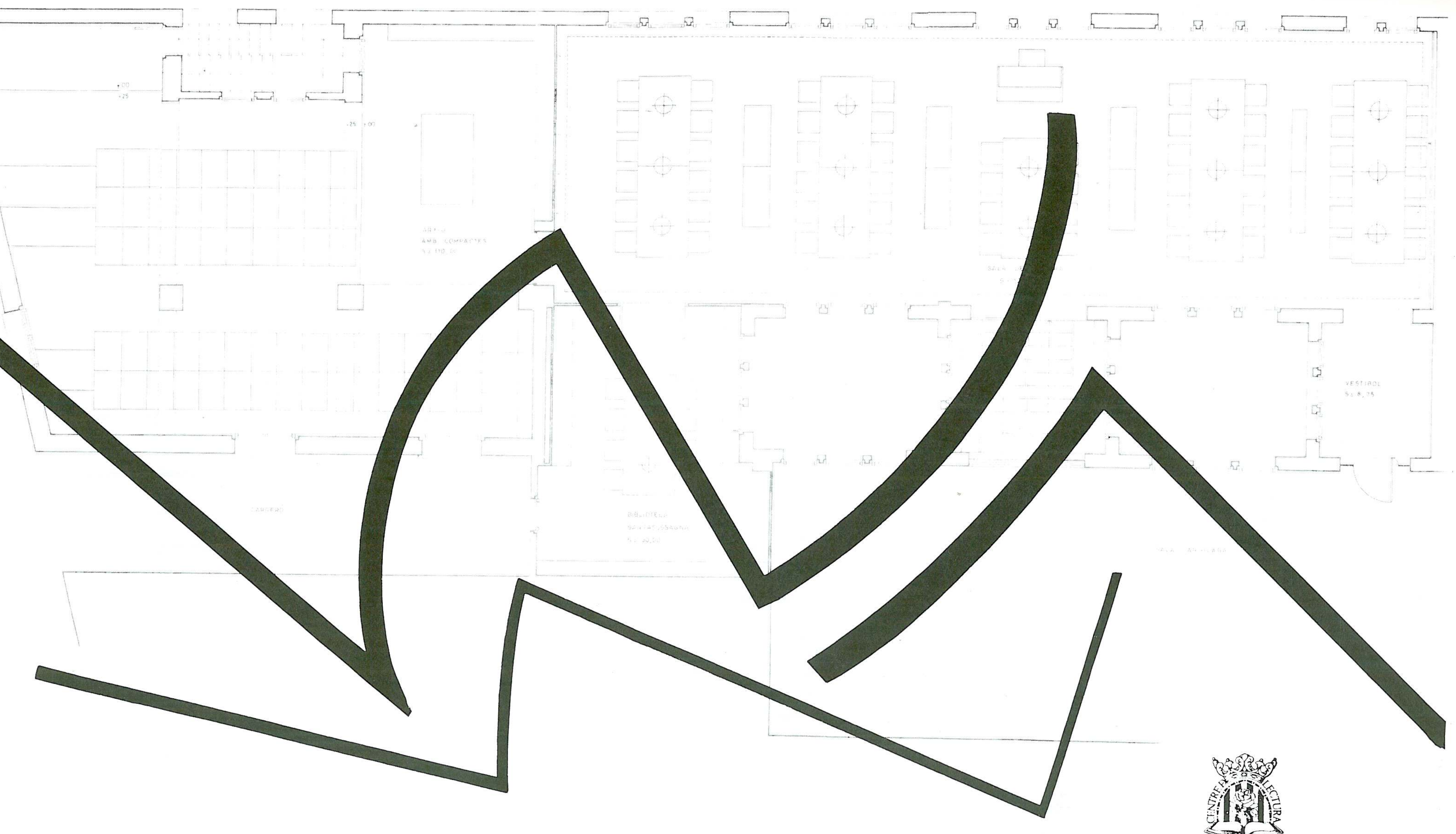
H.G.- He observado en gente de tu zona esa misma referencia a la tierra como generadora de ideas. Además pienso que existe una similitud conceptual e incluso formal que os puede definir claramente.

S.J.- *No ho sé... Suposo que el fet de néixer en un lloc i viure els primers anys de la vida en un indret determinat deu imposar una mena d'estigma...*
Però no m'agradaria que se'n fes cap teoria, perquè equivaldria a dir que les nostres coses no tenen valor si no és allí. Les fonts d'on mami cadascú que se les confiti. La importància està en el resultat; que aquest doni la mida d'estar al costat del que es fa a Reus, a Ulldecona o Nova York.

Barcelona, Gener de 1987

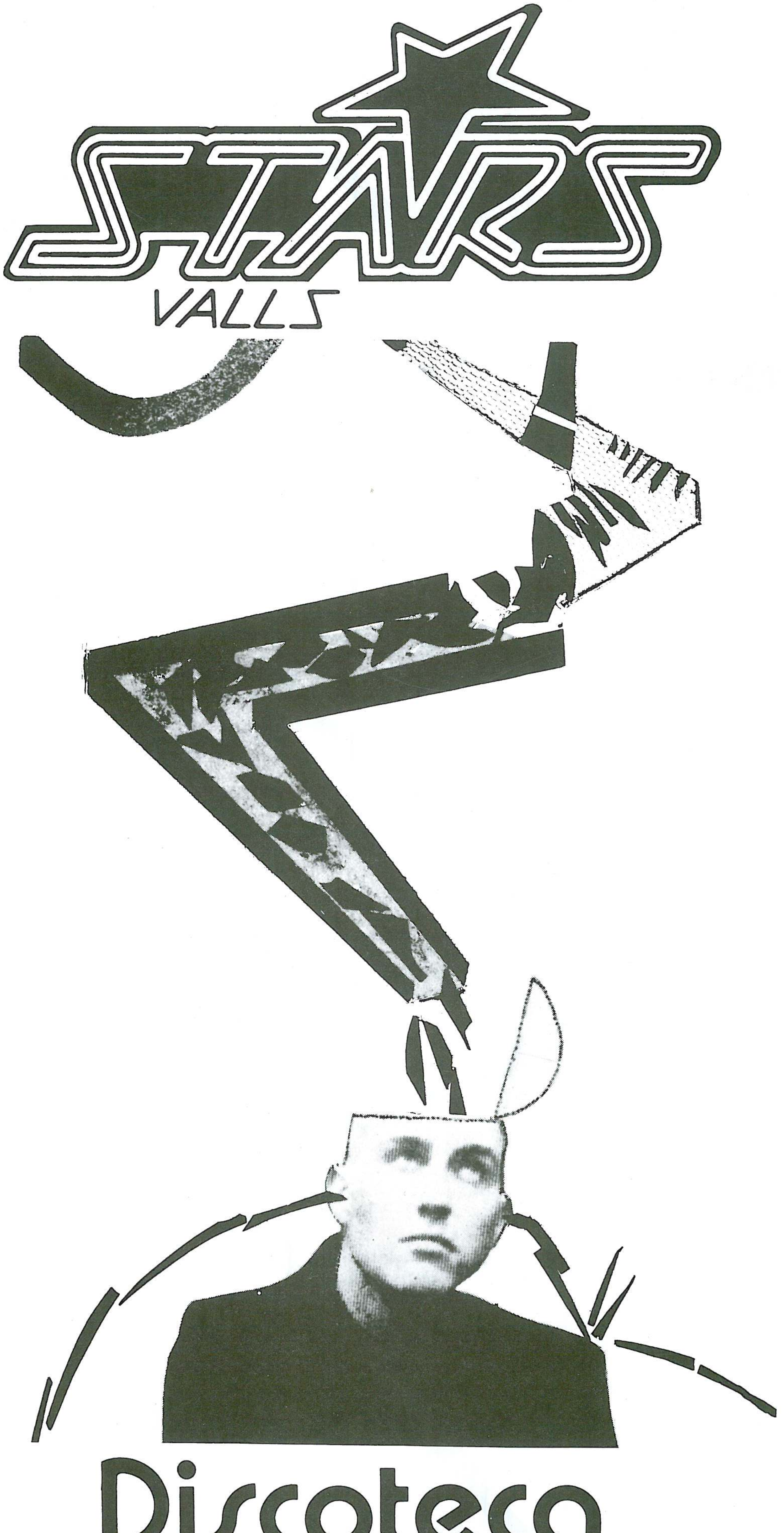


Projecte d'Ampliació de la Biblioteca del Centre de Lectura de Reus



Fenici o Beoci la Biblioteca creiex per tu, Soci.

CENTRE DE LECTURA
REUS 1859



PERE ESPAÑOL BOSCH-86

EL NAIXEMENT DE VENUS

ROSA PAGES

Un instant d'un capvespre, has vist els cossos
i les distàncies. Ara calcula
les masses, les libracions dels cors.

(GABRIEL FERRATER Les dones i els dies).

El sol s'estenia damunt la ciutat com un llenç immaculat, omplint d'una exultant lluminositat tots els carrers. Tota Florència semblava inundada per la suau calidesa d'aquell setembre mandrós. El temps havia passat tan de pressa que el concepte d'instant esdevenia eteri, fugisser, inaturable entre els rajos de sol que semblaven polaritzar tots els gestos. Era com si l'estiu, delirant damunt la corda fluixa, desafiés l'agonitzant equilibri dels dies.

Tanmateix, la seva mort, lenta però inexorable, s'anunciava imminent pels racons foscos de cada cantonada.

Resultava impossible aturar el pas de les hores: a cada segon guanyat el món —i l'univers sencer— creixia en la seguretat d'avançar cap a un horitzó precís, òptim, farcit de llum. L'alegria subtil de creure en el futur, abstracte i capritxós, s'apropiava dels somnis.

Vittorio alçà els ulls del llibre bruscament. La sobtada aparició del jove cambrer l'havia sorprès. El noi deixà el vermouth blanc damunt la tauleta de marbre i marxà sense esperar cap resposta, sortejant mecànicament la resta de taules desplegades desordenadament a la plaça assolellada.

Els balcons dels antics edificis de la Plaça Or San Michele se submergien en la pacient espera dels segles, mentre el record sublim de la retòrica renaixentista de Bocaccio i Marsilio Ficino s'arrossegava Via Calimala avall.

Vittorio tancà definitivament el llibre i el deixà en un dels cantons de la taula, just en aquell on els rajos de sol, talment sagetes enceses, foradaven la fredor del marbre. L'acabava de comprar al Mercato Nuovo gairebé sense saber per què, en un rampell d'indulgència i magnanimitat. Es tractava de la història d'un jove piamontès que, havent emigrat a Amèrica després de la Gran Guerra, havia aconseguit de convertir-se en un home ric i poderós i oblidar la misèria. Una narració extraordinàriament colpidora, plena d'aventures i emocions, segons li havia dit el llibreter. Tanmateix, Vittorio sempre havia considerat massa vulgars les vicissituds dels homes en la seva escalada frenètica des de la misèria al poder, per a perdre el temps amb elles. Segurament, pensà, el llibre restaria per sempre més a qualsevol de les estanteries de la biblioteca de casa seva amb la resta de llibres, igualment per a llegir.

Amb el temps, la pols el postergaria implacablement a l'oblid.

Engolí un glop de vermouth i s'entretingué a comptar les xifres de les matrícules d'uns cotxes aparcats: 37, 29 i 21.

Li semblava que havien passat segles des que s'havia assegut en aquell racó, com si una espessa coberta de no-res l'hagués soterrat silenciosament...

Tot allò havia començat com un joc algun matí perdut entre les boires últimes de la primavera. Sempre li havia agradat aquell racó de la ciutat i de seguida s'acostumà a anar-hi cada migdia, a la mateixa hora, puntualment, deixat portar per l'instint deliciós i màgic amb què hom es lliura a les rutines petites i encantadores. I finalment, aquest hàbit plaent havia acabat per convertir-se en el ritus tranquil i plàcid que marcava l'inici de la tarda, la frontera subtil curulla d'ombres sigiloses, de tonalitats i intensitats diverses que, després dels matins clars i lluminosos, l'endinsava gradualment en el misteri renovat de les nits argentades.

Li agradava aquell regust de destí que queda quan s'escolen els segons sense que res ho pugui deturar, inexorablement, sense pauses; veure com la gent dibuixa davant els propis ulls un mosaic serpentejant, irrepetible en el temps, que oscil.la i s'esfilagarsa continuament, es deslloriga a convulsions càlides, imprevistes i canviants.

De vegades, entre les onades feixugues d'aquell riu frenètic de cossos i ànimes, es fixava en algú concret. Aleshores seguia amb els ulls els moviments acurats i harmònics del cos intentant descobrir en qualsevol detall del rostre un senyal evident que li revelés a ell, només a ell, l'enigma que de ben segur amagava la cuirassa enganyosa.

Però mai no havia descobert res, tret d'alguna ganyota fugaç, un moviment crispat o un somriure vague, amagat, esllavissant-se impúdicament per uns llavis rosats i inocents encara.

I, tanmateix, cada dia s'asseia en el mateix lloc i a l'hora acostumada a esperar la vida, l'instant màgic en què s'acostés algú fins aleshores desconegut i li digués amb la veu més clara: «Es a mi que esperaves. Anem»...

El redoblament de les campanes de l'Església de la Santa Croce asserenà el murmuri de veus. Les sis en punt. Just l'instant en què una noia creuava la Plaça Or San Michele

Era alta i prima. Duia una camiseta vermella de cotó que deixava al descobert unes espatlles rectes i sensuals. Una suau cortina de cabell ros i brillant li queia cap a l'esquena, ondulosament. Els amples pantalons no privaven l'avanç acompassat del seu cos, obrint-se pas entre la gent.

Sota el sol, la sivella del seu cinturó de cuir enlluernava la mirada escèptica de les esquerdades llambordes.

En veure-la, Vittorio se sentí, de sobte, terriblement intranquil, envaït per una sensació estranya, com un sotrac. Tenia el presentiment de l'arribada d'un canvi fatal i brusc.

La corrua de núvols de viatge cap a l'infinit havia sepultat el sol per uns instants.

L L A V O R S   E S   D E C I D Í.

Desconcertat per la fermesa de la resolució, s'aixecà. Va treure dos bitllets de mil lires de la butxaca esquerra dels seus pantalons i els deixà sota el cendrer de vidre. Després s'atançà ràpidament, gairebé corrent, cap el lloc on la noia caminava a punt de desaparéixer en girar la cantonada. I es disposà a seguir-la anés on anés.

Damunt la taula, romanien les cendres del llibre que, sota el sol, havia anat cremant lentament.

Vittorio la va seguir més de mitja hora pels carrers solitaris d'una Florència adormida, mandrosa, esperant de capbussar-se en la frescor enigmàtica d'una altra nit farcida d'estrelles. Finalment, la noia s'aturà davant l'antic Palau dels Uffizi, ara convertit en una moderna galeria d'art.

Ella entrà al vestibul i, després d'aturar-se per admirar les restes de les antigues columnes de Sant Pere Scheraggio, va pujar els cent vint-i-sis graons de l'Escalinata de Vasari fins arribar al segon pis. Vittorio, sempre darrera d'ella, repetia cadascun dels seus moviments i l'encalçava en silenci, discretament.

La galeria de l'esquerra estava farcida d'arcades decorades per Butteri i Allori, amb tapissos del segle XVI, sarcòfags, busts i estàtues romanes, tot envoltat per un escenari impertorbable, com si en aquelles estances el temps s'hagués aturat indefinidament tot comprimint-se.

Una per una, van visitar totes les sales. De tant en tant, ella s'aturava davant alguna pintura per assaborir algun tret especial, un pinzellada que endevinava febrosa o una ombra fugaç, sense adonar-se de l'home que la vigilava algunes passes més enrera.

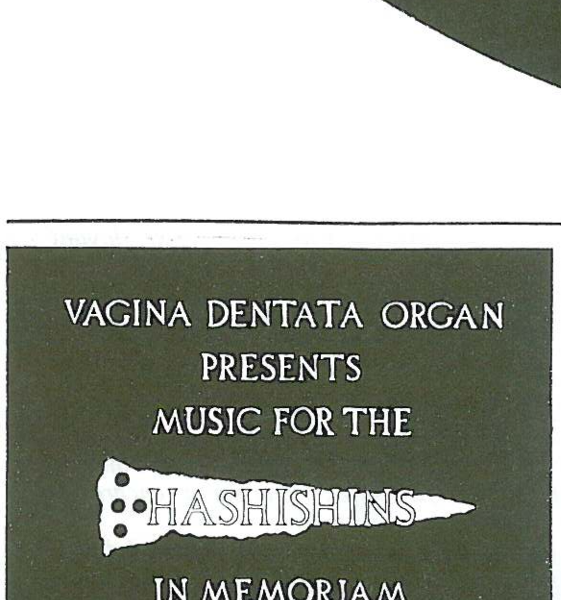
En entrar a la dècima sala reservada a les obres mestres de Botticelli —segons resava el llibret que els havien lliurat en entrar— Vittorio notà que una suor freda li mullava els polsos. I es va decidir a parlar-li.

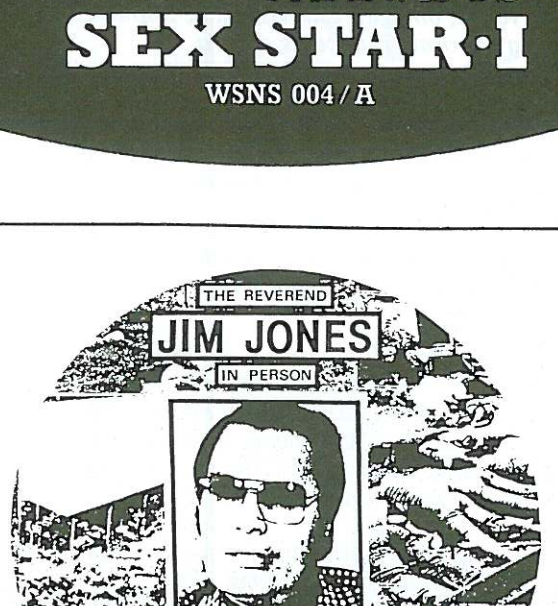
Ella avançà fins col.locar-se davant l'obra mestra del pintor renaixentista, «El naixement de Venus». Abstreta en la contemplació dels subtils matissos de color que impregnaven el llenç no va adonar-se de l'arribada d'un home jove, de cabells foscos i ulls clars que creuà la sala amb seguretat. En arribar al costat de la noia l'agafà per la cintura i l'apropà al seu cos, d'aquella manera franca i desimbolta amb què hom executa un gest conegut, inherent a la pròpia vida de fa temps, i que serva, encara, la màgia del primer cop.

Ella, en reconeixer-lo, l'abraçà somrient i el besà als llavis.

Vittorio, uns metres més enllà, contemplà l'escena en silenci, immutable, sense moure's, totalment vençut. Es dirigí cap a la finestra i, en sentit que la parella sortia, enfonsà els ulls dins les aigües del riu que corrien silencioses sota el pont Vecchio. La gent passejava tranquil.lament i la lluentor del sol, ara difuminada per la humitat, custodiava el seu balanceig taciturn i solitari, donant un marc incandescent a aquell mosaic sinuós d'ànimes.

COLD·MEAT
Vagina Dentata Organ
EROS & THANATOS
SEX STAR·I
WSNS 004/A


VAGINA DENTATA ORGAN
PRESENTS
MUSIC FOR THE
HASHISHINS
IN MEMORIAM
OF
HASAN SABBAH


THE REVEREND
JIM JONES
IN PERSON
THE LAST SUPPER
DEAD BODY No.

W.S.N.S.

» AMEBES I FETUS • ALEX KUPPENHEIMER «

I

De xiprers records,
immersos en arquitectures tenses,
en temples inerts.
Rememorant esborranys d'hipogeus,
de piràmides graonades,
de panteons anihilats.

II

Amniòtic que el rodeja,
lleugerament fosc adesiara.
Estagnats embrions
com a les inques tombes llacoses,
immòbils i dissecant-se.

III

Enosificades fadors, i també xarxes.
A deshora, quan volen,
lleu angoixa o simplement angúnia retardada.

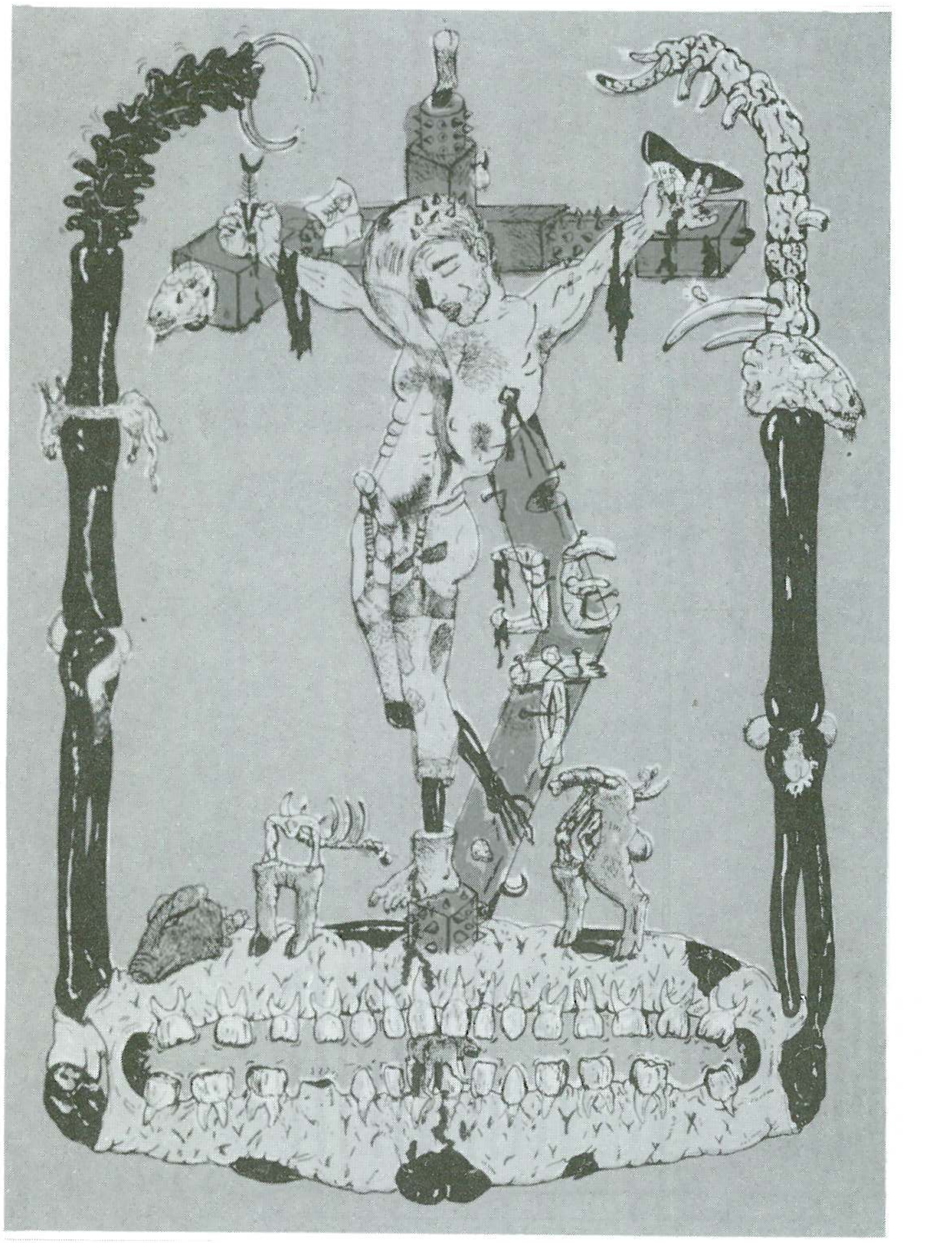
MOBILIARI DE CUINA

C/. DE LA GALERA nº 4 - TEL. 30 11 09 - REUS

MODUL-C

ESCULTURES I JOIES
SERRAMIÀ • SERRAHIMA

BAIXADA MISERICÒRDIA • TARRAGONA



«CRIST SOBRE LA GRAN GENIVA» de Bartomeu Cabot, 1983/1985

Una crònica de Laputa*

*Si Taller Llunàtic emprenyés al vol

«Qui se'ns acosti cal que ho faci amb
la idea fixa d'ésser l'enemic més
bèstia negra o la del més fanàtic adorador»

La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs no és pas una hagiografia a l'ús o, ans el contrari, una mena d'opuscle que es podria qualificar d'heretge, de sacríleg o d'apòstata. **La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs** és l'última obra, fins ara, del Taller Llunàtic de Mallorca; col.lectiu format per Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Lluís Maicas i Jaume Sastre, fundat l'any 1976, les característiques del qual podríem resumir en les següents i impròpies paraules de qui firma el present treball:

> «Captivats per l'estètica dels estigmes oberts a la carn dels adversaris, (...) han escandalitzat els artistes i els escriptors de la nostra cultura. Artífexs d'un llenguatge groller i feridor (...) han agafat la flastomia com a estil de combat a mort. No perdonen ningú i persegueixen a tots. Conseqüentment, són ignorats. Viuen el seu progressiu aïllament a cops d'irritació violents, mentre descriuen els laberints d'una paranoia literària sense remei»(1).

La seva tasca s'ha esmerçat, àdhuc en treballs de caire artístic i/o literari (quasi sempre en el terreny de l'escàndol a dretcient provocat), en una sèrie d'actes d'escarni, «davant tot allò que d'una manera o altra, afecta extraordinàriament la nostra puta existència». Actes agressius i agitadors com insults o improperis —a plena veu— a presentacions de llibres o a inauguracions d'exposicions, incitacions a la posterior censura cap a ells mateixos —acusats de pornogràfics (quan, fins i tot, són pornògrafs) i d'immorals (quan, fins i tot, són amorals), per exemple, a la Sagrada Fundació Miró— fins una querella, causada per una carta de l'Albertí, presentada per la professora universitària Rosa Cabré, que dóna peu a l'**Obertura d'expedient** del «Procés a la cultura catalana» dins **El Correu de Son Coc**.

A més de llibres, com el perfectament inoblidable **Freixura de porc o incitació a la intolerància** de Jaume Sastre, editen el ja anomenat "full-llunàtic-disolvent" **El Correu de Son Coc** des de/amb el qual arremeten contra tot allò que suposa anacronia artística o baixar-se els pantalons i ajupir-se davant la cultura establerta recolzada per institucions (Caixes i calaixeres, Generalitat i eterificats)(2), contra l'evolució artística d'algun personatge en concret,... contra tot el que els ha girat l'esquena (sempre segons ells).

Quant a l'aspecte literari de **La vida pornogràfica...**, «títol expressament cavil.lat perquè la seva pronúncia ja sigui un pecat mortal», cal dir que, malgrat el que es diu a l'inici de l'obra(3), és un calaix de sastre, ben ordenat, això sí, entorn als personatges que si més no critiquen i que, ara sí, resumeix l'actitud vital i, per tant, de creació del Taller Llunàtic. Actitud que es basa en el rebuig absolutament i fidedignament veritable de personatges del món artístic (id est, de Rafael Tous a Steva Terrades, de Miquel Barceló a Damià Huguet, o de Sara Gibert a Vicenç Altaió). Crítiques que, deixant de banda la valoració ètica que mereixen (i que, en algun moment, valdria la pena examinar objectivament), són salvatgement crues i cruels, delectant-se tot burxant les nafres que els llunàtics han obert en els receptors de les cartes(4), complaent-se en explicar els fets ocorreguts amb pèls i senyals, donant la seva versió dels fets, deixant el rival(?) estimbat a terra mitjançant tots els exabruptes possibles, i amb alguns més, sense possibilitat de refutar les acussacions que ha suportat: la insistència abruma.

Gènere aquest, l'epistolar, que és el que utilitzen més sovint, ja que o ells responen una anterior misiva del destinatari o bé el joc epistolar els permet dirigir-se personalment a qui volen, entrar a casa seva, abordar-los de cop i volta i esperar una resposta que tornarà a ser rebatuda fins que el receptor es cansi d'aquesta, ara per ara i per a alguns, benvolguda i estimada relació(5).

Però el gènere epistolar no és l'únic conreat en el llibre ja que hi ha dossiers documentats i exhaustius, com l'increiblement curós i detallat sobre Miquel Barceló. Un article que mereix elogis per la seva acurada elaboració plagada de multitud de notes bibliogràfiques, emprades d'un modus perfecte, que remeten a la font d'informació(6) o que fan exquisits parèntesis irònics sobre alguna dada en concret.

Però, poc a poc, la resta de capítols o d'articles, amb títols tan suggerents com «Viatge rabiós per dins una soll, plena de porcs sanats engreixats de peucristos» o «Rafael Tous de "Metrònom", travestit de la puta Maria Magdalena, s'ensangona la boca amb el membre sant de Jesucrist», que es van devorant —que no llegint—, i malgrat la profusió de fermes imatges (fotografies o serigrafies), van fent forat en el lector; el qual acaba, si no avorrit, sí immers en una lectura ja monòtona, sense cap sorpresa i amb la pèrdua de la inicial. Tot dins una sensació de buit ideològic plenament i solament formalista.

Aquest buit es plasma en un estil atapeït d'esputs i de basques gramaticals, pulcre i acurat, apropat —a vegades— a les exageracions sintàctiques i perfectes d'un barroquisme afrontat a l'oratòria feixista.

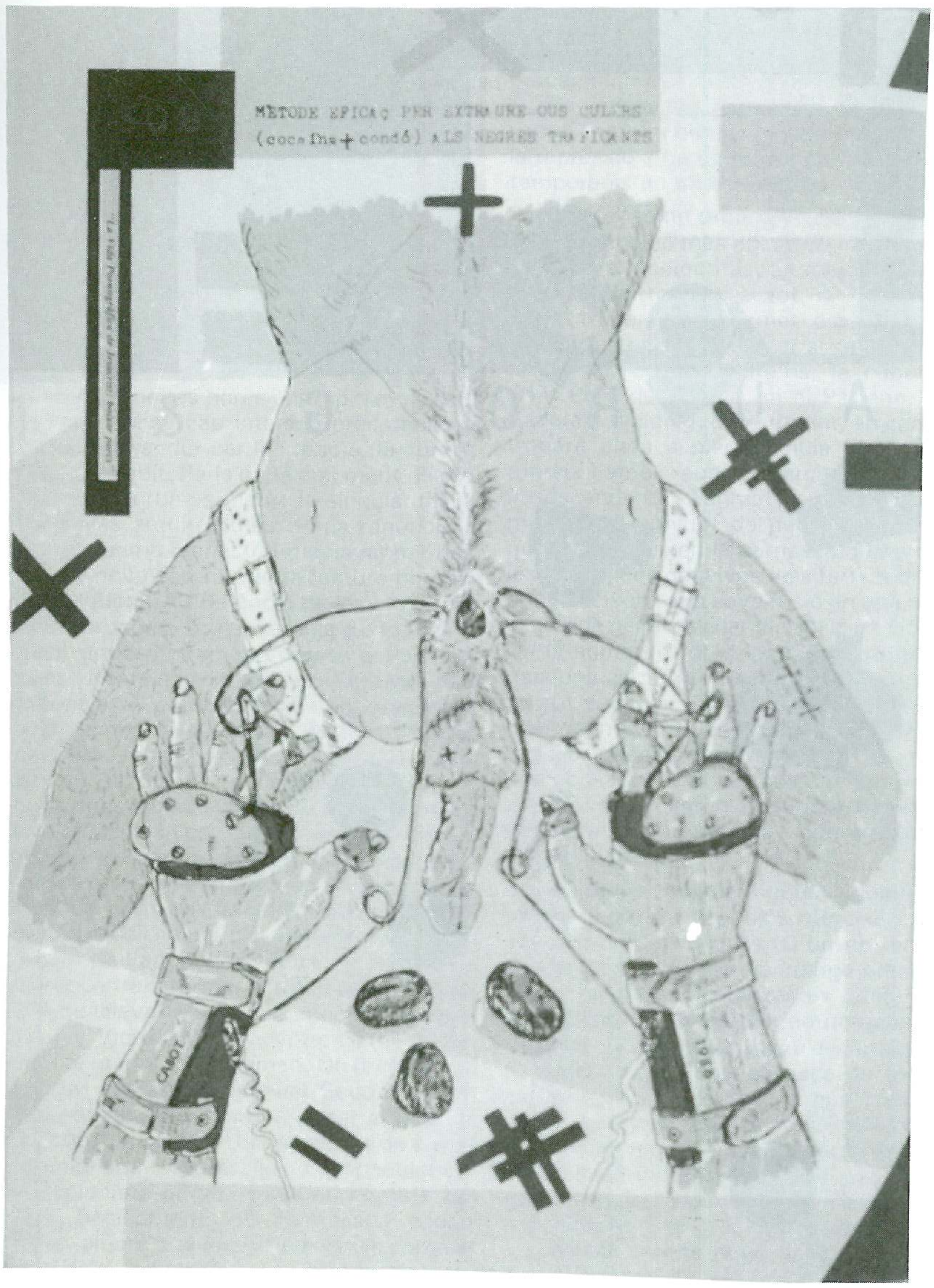
Un buit que s'omple, encara que no del tot, amb la capacitat crítica que els dóna la seva postura de recolzament i d'admiració per Artaud, Turmeda, Sade o Buñuel i, sobretot, amb la ferma lloança i el ferm amor per les avantguardes històriques a les quals rendeixen tribut (amb la seva pròpia actitud) i que prenen com a paradigma ètic a seguir:

> «Nosaltres ADORAM de les avantguardes el seu re-armament davant el pacifisme dels intel.lectuals que ara mateix ha traspassat la història».
> «La profanació i l'escarni que precisament han fet les avantguardes històriques» (citen a Dalí i a Duchamp)».

Relacionat amb això: «la capacitat de xuclar idees alienes —cosa que tampoc no cal confondre amb el plagi quan aquest assenyala re-ordenació amb creació conceptual nova—»(7).

Aquest conceptualisme, plenament segur i pur, és el que els fa qüestionar «en què s'han transformat els conceptuals catalans i la seva teoria, crítica i mig hippiosa, dels anys 70?» i respondre's, ells mateixos, no deixant ninot sense cap per la seva pèrdua d'identitat o, expressat amb més propietat, per la seva pròpia evolució, la qual sempre és considerada si més no negativa pels llunàtics, ja que aquesta evolució suposa involució enfront les primerenques idees, sempre revolucionàries, d'un artista.

Així, també, tot el que es pot considerar «modernor» és, per a ells, calc degenerat i bord d'avantguarda històrica puix tot queda en una superficialitat que no aporta res i que, en el fons, no duu cap sentit, cap missatge; és, senzillament, «encasellar "estats d'esperit" diversos que durant aquest segle han existit i han transformat el concepte humà»; és la que «anomenam de reciclatge (...), aquella avantguarda condescendent i decorativa, encarregada d'assumir i d'incorporar els quatre detallets més insignificants, però a la vegada més tòpics, del que en cada moment es té per més "avançat"». És el «ser autèntic» enfront el joc elegant i estilístic de l'audàcia de re-utilitzar les troballes d'un passat.



LA SENDA DE LOS ELEFANTES

Cadena Catalana

FM 96.9

22 h. a 1 h. nit

Foto Toni Riera

Taller Llunàtic, en aquesta **vida pornogràfica**, dóna sortida a una sèrie de successos ocorreguts durant una vasta sèrie d'anys, recollint cartes, fets, contactes, escàndols, censures, hipocresies, accions i plagis que els han ferit d'una manera o altra amb un ampli seguit d'imatges, tant de pintures, de happenings o d'accions portades a terme, fent una obra clau per entendre el moviment llunàtic (no oblideu **El Correu de Son Coc** ni **Freixura de porc**) convertint, aquesta obra, en Bíblia (i mai més ben dit); i, com a tal llibre sagrat, entretingut i avorrit, però clau per entendre un moviment espiritual on apòstols i deixebles acaben en una orgia, cada cop més degenerada, cada cop més repetitiva, que concIou en una rècula de clixés i de tics ja sabuts d'antuvi per ambdós —missioners i seguidors— i on tot acaba com un cargol que redibuixa el camí fet amb les seves pròpies babes i que es reclou en la closca per a que res no l'emprenyi, sortint de tant en tant per defecar tota la ràbia continguda vers l'estultícia aliena.

«(i sapigueu que Taller Llunàtic no oblida mai la venjança, mai, eh?, ENTESOS?)»

Antoni Mateu

NOTES:

1. **BALTASAR, BASILI,** «El cop de puny a la galta del poeta» a **El país. Quadern de cultura**, 157, 29-IX-1985, p. 1.
2. Encara que ells mateixos, sense deixar el cul a l'aire disposat i sense que els anells els hagin caigut, han rebut amb cordialitat i sense menyspreu adhesions de partits polítics, «L'adhesió del PSOE local a l'exposició de "Neon de Suro" és una de les poques solidaritats(...) rebudes,...», o propostes d'exposicions, que haguessin criticat en altres persones.
3. «No és una simple acumulació de textos i imatges dispersos o rebutjats i prohibits. No és ni molt manco un cul de sac on hi hem aficat tot allò que no hem encabit a altres publicacions nostres. Es tracta del compendi bàsic de la nostra actitud —i ho deim amb els caràcters més solemnes possibles— davant tot allò que d'una manera o altra afecta extraordinàriament la nostra puta existència».
4. O, potser, que s'han obert els mateixos destinataris.
5. "Que parlin de mi mal que dolent sigui". Ja s'ufanen alguns de que el Taller s'enrecordi d'ells!
6. Fonts indignes de crèdit ens han dit que el Taller dedica part del seu preat temps a recopilar informacions de tot arreu sobre persones concretes obrint un fitxer al personatge en qüestió; la finalitat del qual s'observa, per exemple, en articles com al que fem referència.
7. Vegi's el «Discurs a dues veus per Margalida de Costitx».

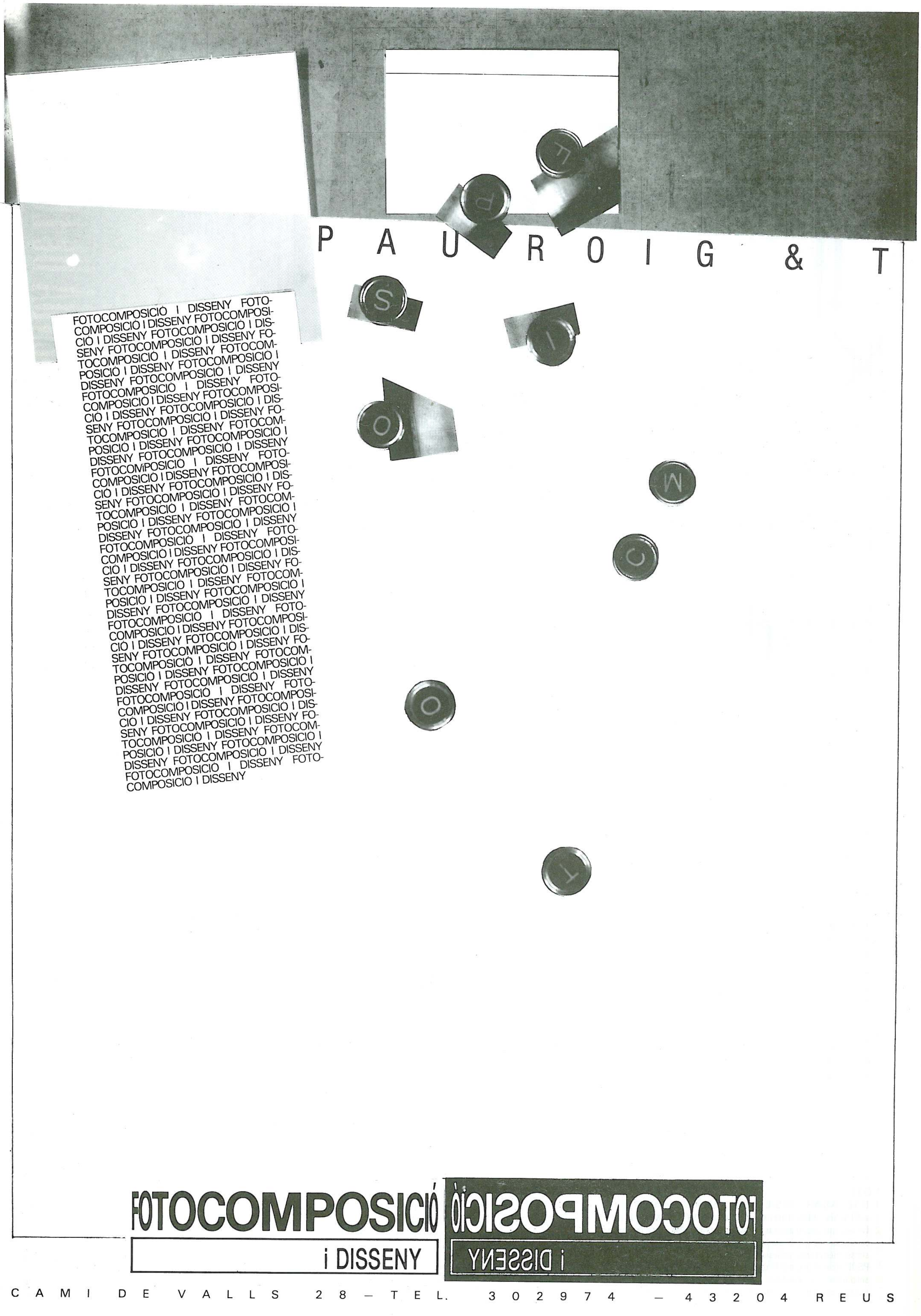
TALLER LLUNATIC se sent amb el deure de comunicar-vos que, malauradament, per desgràcia de tota la Humanitat, acaba de sortir el llibre més impiu:

"LA VIDA PORNOGRÀFICA DE JESUCRIST: BOIXAR PORCS"

de Jaume Sastre,
Lluís Maicas,
Josep Albertí
i Bartomeu Cabot.

Més de 600 persones citades amb noms i llinatges, més de 300 pàgines que inclouen textos i documents en cinc idiomes, i quasi 60 imatges —35 serigrafies/òffset, 7 fotos blanc/negre i 16 fotos en color—.

Per a comandes adreçau-vos a:
Apartat de correus núm. 1405.
07080 PALMA DE MALLORCA



P A U R O I G & T
FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTO-
COMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSI-
CIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DIS-
SENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FO-
TOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOM-
POSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I
DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY
FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTO-
COMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSI-
CIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DIS-
SENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FO-
TOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOM-
POSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I
DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY
FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTO-
COMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSI-
CIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DIS-
SENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FO-
TOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOM-
POSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I
DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY
FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTO-
COMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSI-
CIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DIS-
SENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FO-
TOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOM-
POSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I
DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY
FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTO-
COMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSI-
CIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DIS-
SENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FO-
TOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOM-
POSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I
DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY
FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTO-
COMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSI-
CIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DIS-
SENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FO-
TOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTOCOM-
POSICIÓ I DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I
DISSENY FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY
FOTOCOMPOSICIÓ I DISSENY FOTO-
COMPOSICIÓ I DISSENY
FOTOCOMPOSICIÓ
i DISSENY
CAMI DE VALLS 28 – TEL. 302974 – 43204 REUS

PARIS FORTIN QUI DOMINE

Una ciutat és com una persona, té els seus propis trets fisionòmics que la identifiquen, així com no hi ha dues persones iguals, tampoc no hi ha dues ciutats idèntiques. Poden tenir trets comuns, i elements que coincideixin, però a mesura que es va aprofundint en el seu coneixement resalten amb més força els trets de la pròpia idiosincràsia. París no és una ciutat. París és la ciutat: bella, suggestiva, atraient, snob.

Per penetrar dins del cor d'una ciutat cal esmerçar moltes hores en trepitjar els seus carrers, sense cap intenció preestablerta, deixant-se endur per la intuïció, la curiositat o el neguit. París no té cap mèrit. El propi discurs urbà es menja la singularitat de les seves arquitectures. París renuncià al seu esquema menestral medieval per bastir una nova estructura de factura burgesa vuitcentista. A diferència de les altres ciutats europees, on l'eixample juxtaposa el nucli antic al tramat burgès, a París les dues ciutats es sobreposen. Això vol dir la renúncia al complex entramat medieval, però també la supressió de tota l'àmplia carcassa fossilitzant. L'àmbit reclòs, tancat en ell mateix, de carrers estrets, de passatges sense solució de continuïtat, de places reclosives, de cases periclitants, donà pas a carrers amples, places que permeten respirar, edificis amb un aire permanent de nous de trinca; tot plegat, ni que sigui a nivell epidèrmic, fa pensar que s'ha passat de l'angoixa de subsistir al plaer de viure. La transformació total, que ha esborrat qualsevol rastre dels itineraris suggerits per Victor Hugo a «Nôtre Dâme de Paris», té un nom: Haussman. Un prefecte de policia, el Barrionuevo del Segon Imperi, que construeix una nova ciutat a mida de la potent burgesia. Una proposta de ciutat reaccionària, repressiva i especulativa. Reaccionària perquè tenia en compte tan sols, bàsicament, els interessos oligàrquics, alhora que foragitava sense cap mena d'indemnització, ni cap oferta alternativa, als que hi habitaven, que es veieren forçats a concentrar-se en nous àmbits més reduïts i amb unes condicions de vida infrahumanes. Repressiva perquè l'elegant traçat dels boulevards no obeïa a mòbils altruistes, sinó tan sols a la voluntat de facilitar de forma més planera les maniobres policiaques de repressió contra els aldarulls populars. Es tractava de fer possible el pas d'un esquadró format i no d'algun sorge aïllat. Especulativa perquè posà a l'abast de l'especulació immobiliària un imponent stock de sòl urbà lliure per poder edificar amb una volumetria insòlita fins aleshores a la ciutat. I tots contents. Els rics, és clar.

Per paradoxes de la història aquesta obra reaccionària, repressiva i especulativa s'ofereix als nostres ulls com una imatge liberal, avançada i generosa. Liberal perquè més que en d'altres capitals possibilita de compartir el mateix espai físic a la burgesia i a la classe obrera; més clar que enlloc l'edifici té una degradació de qualitat i una reducció d'espai a mesura que es pugen les escales. Des del principal ampli i lluminós fins a les golfes petites i fosques, de l'opulència a la misèria. Avançada perquè no rebutja la ciutat vella per fer-ne una de nova. El que fa és posar al dia la vella ciutat. Generosa perquè els espais públics que en resultaren tenen una amplada i una dimensió considerables. Compareu-los sinó amb els carrers del contemporani eixample barceloní, més estrets, amb més altura edificada i sense cap espai verd. En definitiva una estructura urbana pensada per facilitar la repressió s'ha convertit per als ulls contemporanis en un espai lluminós i obert.

París en el camp urbanístic i arquitectònic és la plasmació més eficaç de l'axioma llatí de l'aurea mediocritas. La daurada mediocritat és pertot i és el tot. A París difícilment trobarà el gourmet estètic alguna d'aquelles peces claus per al seu santoral. No hi ha, per entendre'ns, la cúpula de Sant Pere del Vaticà, ni el Partenó, ni el Seagram Building. El gourmant, en canvi, hi trobarà plats a pler, la guia Michelin us ofereix l'ampli repertori farcit d'anècdotes intrascendents. Tanmateix es produeix el miracle. El conjunt de peces, d'elements que constitueixen la carnassa que afalaga les embutides genyives dels farts d'olla, es converteixen en la seva fusió en una menja exquisida per al paladar més exigent i refinat. De la suma de totes les mediocritats sorgeix una ciutat irrepetible, on res hi sobra i on tot encaixa. Els grans edificis, les àmplies avingudes, les construccions anodines i les peces singulars. Del no res, o de la poca cosa, neix el veritable conjunt monumental, que ullprèn el turista desvagat i enamora l'home avesat a contemplar paisatges urbans.

Els elements que configuren aquest món alhora bigarrat i esponjós ofereixen diverses opcions de lectura. D'un en un trenquen tots l'esquema i la imatge preconcebuda. La silueta estilitzada i nítida de la Tour Eiffel es converteix en un galimaties complex, una atapeïda xarxa de ferralla, és literalment una immensa peça de mecano escolar. L'Opera, en canvi, que ofereix de lluny una àgil silueta, es converteix quan hi ets a tocar tocar en una baluerna immensa d'un kitsch extremat, com un gegantí tortell de noces. Això sí, amb detalls d'allò més agraïts com l'al.legoria de la dansa, que sembla fer-te adéu cada vegada que passes pel seu davant. L'Arc del Triomf, el més prepotent monument de l'Imperi, que en la panoràmica es perd en la immensitat dels Camps Elisis, a mesura que un s'hi acosta agafa unes dimensions descomunals fins a convertir-se en un paquiderm al costat del qual la gent que deambula pels seus peus no passa de la talla d'una formiga. El Quai d'Orsay, que de fora suggereix la imatge d'una construcció del tot tancada, esdevé un cop traspassades les portes, al primer cop d'ull, un recinte obert, on el sol de migdia hi és present gràcies a les trampes de la tècnica, fins i tot en els boirosos dies d'hivern. O el Centre Pompidou, el Beaubourg, un galimaties de ferralla, plàstic i vidre, que observat des del primer terme es transforma en una estructura brillant i concisa, on tot allò que semblava superflu i ornamental adquireix una funció concreta.

A París no es pot parlar d'un barri gòtic o d'un barri romàntic, no tan sols per la història del seu urbanisme, sobretot la reforma de Haussman, sinó també per la voluntat actual que, en contra dels criteris arqueologitzants de la fesomia urbana, sembla que experimenti el desig de les juxtaposicions més brutals i contundents. Al costat d'un edifici gòtic s'alça un gratacels, o a la vora d'una construcció neoclàssica es conserva una plaça siscentista o s'hi va construir una casa de ressonàncies pompiers. L'exemple més clar podria ser el conjunt del Beaubourg, la font mironiana i els arbotants gòtics de l'església propera. L'estil que arreu predomina és el neoclàssic importat pel deliri de grandeur de Napoleó amb edificis que es cruspeixen espais urbans de considerables dimensions. Perdeu-vos sinó pels Invalides, el Panteó, L'Arc del Triomf, la Madeleine, la Concorde...

París, el tòpic és prou conegut, fou una festa el primer terç de segle. També ho fou, a la seva manera, Barcelona. Però sí a Barcelona aquell aire festiu i desimbolt, l'ambient de cafè i de bistrot, cal caçar-lo en referències literàries o històriques, a París planeja a l'ambient. Cafès de caire i cotització diversos, bistrots poliformes, restaurants de volada força diversificada, constitueixen encara en la seva ornamentació i en l'ambient del personal que hi deambula clares ressonàncies de les èpoques passades. Grans miralls, ramells de flors, cambrers vestits a l'antiga, maîtres sol.lícits però mai apegalosos, multitud de minúscules taules enganxades unes a les altres, guardarropies, tulipes..., sempre plens d'un enrenou que no arriba a l'estrèpit, amb el personal assegut mirant com el veí cruspeix immenses racions de marisc o opulents bistecs. Tot fa la impressió que, d'un moment a l'altre, a la taula del costat hi prendrà seient Coco Chanel, impregnant l'espai amb el seu baume, o Hemingway avançant enmig de les tentines etíl.liques.

Vora aquestes persistències intemporals, s'obren nous locals dins els cànons de la més estricta modernitat. Una modernitat que no trenca, ans sublima, la tradició. Una mostra podria ser el Cafè Costes a la plaça dels Innocents darrera Les Halles, on no se sap ben bé si un es troba en un local modern fet a l'època finisecular o en un bar de tota la vida dissenyat amb una envejable visió de futur. Tots els elements són nous de trinca, però amb un deix de tradició.

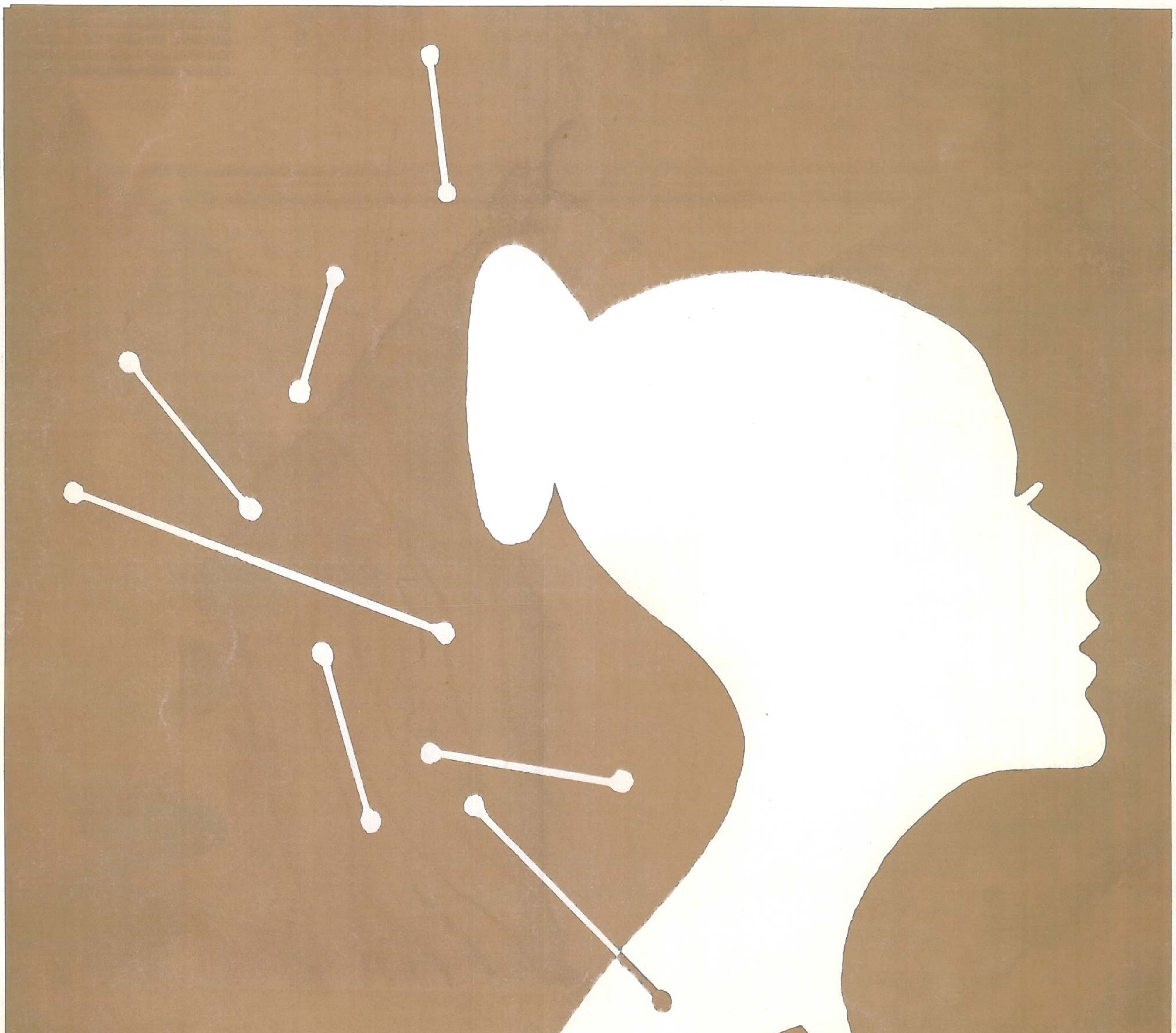
París és una ciutat cosmopolita, en el ple sentit de la paraula. Hi coexisteixen tradicions i races del més divers origen. Aparentment no hi ha el més lleu signe de racisme, ni en el metro ni en els llocs més sofisticats. Tothom fa la seva via i hi és respectat.

La grandeur francesa ha tingut múltiples traduccions. Una d'elles, potser la més a agrair, és l'ostentosa dedicació governamental a la cultura. A l'antic amuntegament, una mica a la bona de déu, del Louvre, un autèntic magatzem de peces clau i moltes més de segon i tercer nivell de les més diverses cultures, han seguit d'altres realitzacions. Les dues darreres, el Mussée d'Orsay i el Centre Pompidou, als que caldrà afegir la inacabada La Villette. Orsay és un exemple paradigmàtic d'aprofitament d'un edifici esdevingut obsolet. Una antiga estació de tren ha estat convertida amb gràcia i elegància en l'espai d'exhibició dels cheufs d'ouvre de l'impressionisme i de les seves derivacions colaterals. Sense trair-ne l'origen s'ha convertit en un dels espais més singulars d'exhibició artística. El Centre Pompidou aixecat de nova planta és un espai polivalent i transformable que acull una de les millors col.leccions d'art contemporani, una rica biblioteca, on fins i tot el català té secció pròpia, i on es poden veure les més diverses i «frapants» exposicions monogràfiques.

Com diu el lema d'un dels locals de moda, repress segurament d'una antiga divisa, es pot parlar de PARIS FORTIN QUI DOMINE. París és una torre forta que domina i corprèn a tots aquells que la visiten.

Jordi Fortuny Pere Anguera

FILS
M•E•R•C•E•R•I•A



Prat de la Riba, 3 43201 REUS (977) 314718